

Tartu Ülikool
Semiootika osakond

Karl Joosep Pihel
Metafoor Gentle Giant'i muusikas
Bakalaureusetöö

Juhendaja: Irina Avramets

Tartu 2014

SISUKORD

SISSEJUHATUS	3
1. HISTORIOGRAAFIA	7
1.1. Progressiivne rokk.....	8
1.2. Sõna ja muusika	13
1.3. Muusikaline „teos“ ja „muusikatekst“	18
2. METODOLOOGIA	25
2.2. Lähenemine muusikalise tähenduse probleemile.....	26
2.3. Mõistestik: muusikateksti intertekstuaalsed strateegiad	30
2.4. Metafoorist, metonüümiast ja allusioonist muusikas: mõistete kasutus.....	36
3. ANALÜÜS	42
3.1. Näide debüütalbumilt	43
3.2. Näited albumilt <i>Acquiring the Taste</i>	47
3.3. <i>Schooldays</i>	50
3.4. <i>Knots</i>	55
3.5. „Irooniline“ dissonants albumilt <i>The Power and the Glory</i>	58
KOKKUVÕTE	63
KASUTATUD KIRJANDUS.....	656
SUMMARY	70
LISAD.....	70
Lisa 1	72
Lisa 2.....	73

SISSEJUHATUS

Käesolev bakalaureusetöö on sujuvalt välja kasvanud talle eelnenud seminaritööst „Faktuur kui tähenduslik element Gentle Giant’i muusikas“ (Pihel 2013), milles vaatlesin ühte peamist tähenduslikku vastandust selle progressiivroki ansambli loomingu mitmete eelnevate teoreetikute eeskujul. Seal oli juttu elektriliste ja akustiliste pillide vastandamisest pikemates progressiivroki teostes, loomaks muusikalist pinget ja arendust. Eelnevas töös vaatlesin millised tämbrivalikud selles primaarses vastanduses, mille nimetasin tinglikult „maskuliinseks“ (elektrilised kõlad, rütmimuusikast lähtuvad idioomid) ning „feminiinseks“ (akustilised kõlad ja pigem folgist ja klassikalisest muusikast lähtuvad idioomid), olid asetatud paralleelselt kõlama teatud vastavate meeoleudega, modaalsustega või sisuga laulusõnades. Kodeerisin sõnateksti lahtiselt ning leidsin, et aktiivse tegevuse, „reaalsusega“ ning olevikuga seonduvad kategooriad olid seotud pigem „maskuliinse“ tekstuuriga ning passiivsed, kirjeldavad, minevikulisele tegevusele suunatud sõnad pigem „feminiinsega“.

Demonstreerisin nõnda Gentle Gianti (edaspidi GG) loomingu korrelatsiooni ja läbimõeldust sõnade ning muusika vahel. Olles seega visandanud ansambli loomingu esmase ning üldise viisi, kuidas on tehtud valikuid sõnalise teksti ning muusika vahel, et muusikas kajastada tähenduslikult mõnda modaalsust, soovin käesolevas töös põhjalikumalt ja üksikasjalikumalt vaadelda GG muusikas referentsiaalseid või tähenduslikku üksusi ning viia nad täpsemalt korrelatsiooni sõnades räägitavaga. Võrreldes eelneva üldistava tööga keskendub analüüs siin uurimuses seega täpsematele ja detailsematele ühikutele muusikasüntaksis ning eesmärgiks on leida viisid, kuidas need võivad tähistada midagi muusikavälist. Seda saab minu hinnangul fikseerida peamiselt laulusõnade abil ning nõnda on ka analüüsi fookus just sellistel tähenduslikel ühikutel, mis kujutavad mingil viisil seda muusikavälist, millest kõnelevad sõnad.

Selliseid ühikuid saan ma kirjeldada läbi intertekstuaalsete terminite: metafoor, allusioon, metonüümia. Fookus on seega aga justnimelt muusikatekstil, mille eristaksin GG lauludes sõnatekstist ehk siis sellest tavakeeles artikuleeritust, mida laulab ansambli solist.

Minu fookuseks antud töös on ansambli *Gentle Giant* muusika sellisel kujul nagu see on salvestatud stuudioalbumitele. Oma materjalivalikuga piirdun ansambli varase ning progressiivrokki viljeleva loomeperioodiga. Seega vaatlen antud töö kontekstis ansambli loodud laule nii nagu nad esinevad stuudioalbumitel aastatest 1970-76. Seega jääb välja ansambli hiline looming: viimased neli albumit, mis anti välja aastatel 1977-1980. Selle loominguosa väljajätmist põhjendaksin sellega, et alates albumist *The Missing Piece* (1977) liikus ansambel eemale oma esialgsest loomesuunast, lisades oma muusikalisel keelde rohkem populaarmuusika elemente. Ka ansambli liige Derek Shulman ise on väitnud, et juba albumiks *Interview* oli tajuda loominguliste impulsside taandumist bändi kui äriettevõtte nägemise taustal.¹ (1976) Kuus albumit, millelt valin lugusid analüüsi objektiks on seega pärit ansambli varasemast, progressiivroki perioodist. Nendeks on:

- *Gentle Giant* (1970)
- *Acquiring the Taste* (1971)
- *Three Friends* (1971)
- *Octopus* (1972)
- *In a Glass House* (1973)
- *The Power and the Glory* (1974)

Käesoleva töö raames ei jõua ma kindlasti analüüsida põhjalikult läbi kõike ansambli loodut ega ka kõike materjali, mis salvestatud eelmainitud aastatel väljaantud stuudioalbumitel. Lisaks kitsendab uuritava materjali valikut veelgi uurimisküsimus: välja jäävad näiteks instrumentaalsed palad. Lisaks piirab valikut veelgi uurimismetoodika, mis keskendub seostele sõnateksti ning muusika vahel. Kuigi väidan, et GG loomingus on illustreerivate kujundite kasutamine sõnade toetuseks ning muusika programmilise iseloomu prevaleeriv kogu analüüsitava perioodi ulatuses, siis kindlasti ei saa ma üldistada, et iga viimne kui laul, mida bänd loonud on oleks analüüsitav minu väljapakutava metodoloogiaga. Arvan, et mitmete laulude puhul oleks sõnalise teksti ning muusika

¹ Interviuu Derek Shulmaniga, milles teeb väite ansambli loomingulise suuna kohta:
http://www.blazemonger.com/GG/Derek_Shulman_interview_by_Jason_Rubin

tingimata otsesesse seosesse panemine ehk liialt pealesuruv tõlgendusviis, kuid soovin siiski töö analüüsi lõpuks luua põhja väitele, et GG tõepoolest lähenes väga sageli laulude loomisele holistlikult, arvestades muusika loomes sõnatekstis leiduvaid kujundeid ning tonaalsusi ka konkreetsete kujundite, harmooniate ning vormi valikus.² Seega teen ka albumi laulude koguhulgast valiku, mille eesmärgiks on välja tuua kõige iseloomulikumad ning selgemad näited illustreerivatest võtetest GG muusikas ning kompositsioonid, kus enam on tajuda holistlikku lähenemist kahe erineva kunstimeediumi ühendamisel. Ma tunnistan, et valiku tegemisel olen loomulikult mõjutatud oma isiklikust subjektiivsest hinnangust ning ei tee väidet, nagu ei oleks nendes lauludes, mis ma oma analüüsist välja jätan, võimalik leida sarnaseid momente, kuid piirdun esialgu iseloomulikemate ning selgemate näidetega ning rõhutan veelkord, et käesoleva analüüsi meetod ega ka ulatus pole piisavalt laia haardega ning edasised vaatlused ansambli muusikale on teretulnud.

Töö on jaotatud kolme suuremasse alaossa. Esimeseks on historiograafia, milles vaatlen lühidalt seda, mil viisil on teoreetikud enne mind lähenenud progressiivroki temaatikale. Annan selle muusikavoolu üldise iseloomustuse (täpsema olen visandanud ka eelnevas seminaritöös) ning mõningaid analüüsinäiteid, mis enne mind on teostatud. Seal on samuti rõhk loomulikult sellistel, mis mingil moel sõnateksti ja muusika suhet vaatlevad, kuivõrd selline on käesoleva töö fookus. Et asi ei jääks vaid progressiivroki spetsiifikasse, vaatlen ka mitmeid lähenemisi sõna ja muusika seostele rõhuvates analüüsides üldiselt. Loomulikult on selline küsimus vokaalmuusika uurimise ajaloos erakordselt lai ja nõnda piiritlen end vaid selliste lähenemistega, mis on produktiivsed minu analüüsi jaoks ning annavad ehk ülevaatliku pildi probleemistikust enne kui kui hakkam eksplikatseerima oma lähenemist. Historiograafias annan ka ülevaate muusikateose problemaatikast eelnevatest autoritest lähtudes. Jõuan seeläbi ka enese analüüsiobjekti täpsema määratlemise ja põhjendamiseni.

Teine suurem alajaotus on metodoloogia, kus võtan teatud mõttes eesmärgiks nullist lähenemise oma uurimisobjekti suhtes. Kuigi historiograafias on välja toodud mitmeid analüüse, millest saan võtta eeskujut, siis soovin siiski jõuda ka enese unikaalsele lähenemisele analüüsis, mis võimaldaks just GG muusikas leiduvaid kujundeid kõige

² Peaks märkima, et käesoleva töö autoril ei ole tegelikult infot selle kohta, kas sõnatekst eelnes GG loometöös muusikale ning praeguse uurimuse eesmärgiks pole ka selle üle spekuloida, vaid vaadelda teksti kui antust ning vastavalt leida ka muusika motiveeritust tekstist, kuivõrd just muusikalisele tähendusele keskenduda soovin.

paremini kirjeldada. Töö peamiseks eesmärgiks on siiski muusikasemiootikaga tegelemine. Peatüki jaotan kolmeks, milles toon välja enda jaoks olulised momendid.

- 1) Esiteks vaatlen muusikalise tähenduse probleemi ning loodetavasti annan aimdust sellest, et miks pean vajalikuks GG muusika tähenduse analüüsis lähtuda just muusikaliste kujundite seotusest laulusõnadega ning miks see on produktiivsem meetod võrreldes sooviga vaadelda muusikat iseseisvalt tähendust evivana. Nimelt näib, et muusikaline tähendus ei ole kirjeldatav denotatiivse või referentsiaalsena, pigem näib, et intertekstuaalsed assotsiatsioonid ning tähendusvõrgud on aktuaalsemad.
- 2) Teiseks pööran tähelepanu sellele, kuidas muusika võib siiski seoseid luua mingi muusikavälise tekstiga, milleks praegusel juhul on siis laulusõnad. Kirjeldan seda, kuidas muusika, mida peetakse mittereferentsiaalseks, saab intertekstuaalses sfääris ja kontseptuaalse metafoori kaudu siiski „tähendada“.
- 3) Lõpetuseks põhjendan oma mõistestikku ning kirjeldan selle varasemat kasutust muusikasemiootikas. Suurem osa sellest alapeatükist kulub metafoori mõistele, mis on muusikas ehk kõige keerukam ja küsitavam.

Kolmas põhijaotus on analüüs ise ja see lähtub GG konkreetsete laulude stuudiosalvestistest, mis on võetud eelnevalt mainitud albumitelt. Peatükk on jaotatud üksikute teoste kaupa, kronoloogilises järjestuses. Nõnda alustan näitega debüütalbumilt ning liigun sealt edasi. Mitmetel juhtudel on ühest kompositsioonist paslik rääkida nõnda pikalt, et on sobiv jaotada tema analüüs terve alapeatükina. Teise ja viienda alapeatüki puhul vaatlen iseloomulikke näiteid tervelt albumilt, et alapeatükkide mahud oleksid proportsionaalsed.

Töö eesmärgiks on demonstreerida, et – taotletud või mitte – on GG muusika piisavalt kujundlikult keerukas ja läbimõeldud, et ta võimaldab mitmeid huvitavaid muusikasemantilisi „lugemisi“ ning sageli näib olevat kompositsioonides rakendatud holistlik lähenemine, milles nii sõnad kui muusika on allutatud ühtsele temaatikale. Ansambli looming on, loodan näidata, hea näide muusikalisest kujundamisest ka lühemate populaarmuusika vormide kontekstis. Nõnda on loodetavast viljakas selle muusika „lugemine“ tähenduslikult läbi sõnateksti prisma.

1. HISTORIOGRAAFIA

Käesolevas peatükis kirjeldan esiteks lühidalt *Gentle Gianti* viljeletud muusikastiili: progressiivset rokki, nii nagu teda mõistetakse üldiselt, ja peamisi vaateid, mida võib täheldada erinevate teoreetikute lähenemises sellele. Esimeses alapeatükis toon välja üksikuid analüüse, mida on progressiivroki muusika kohta tehtud enne minu töö kirjutamist, aga kõnelen ka stiili kohta käivast tüüpilisest metakeelest ning eripäradest, mis tema analüüsil on välja toodud. Siinpuhul laiendan ning toon välja suuresti samu momente, mida olen käsitlenud oma seminaritöös (Pihel 2013). Andmaks aga lugejale ülevaatlikku pilti käsitletava rokistiili algupärast ja eripärast, tunnen vajadust ka käesolevas töös neid eripärasid artikuleerida. Eelnev hõlmab esimese suure käesoleva peatüki alajaotuse. Eraldi toon välja ka selle vähese, mida on seni kirjutatud minu uuritava ansambli, *Gentle Gianti*, kohta.

Teises alapeatükis kajastan visandlikult muusika ja sõna problemaatikat musikoloogia ning muusikasemiootika valdkondades. Siin puhul ei ole tegemist kindlasti põhjaliku ülevaatega sõna-muusika või vokaalmuusika spetsiifilistest probleemidest, kuivõrd see temaatika on väga lai. Pigem toon välja mõned sellised analüüsid ning kirjutised, millest kavatsen omaenda lähenemises eeskuju võtta. Lõpetuseks, kolmandas alapeatükis, annan visandliku ülevaate muusikateose probleemistikust ning piiritlen selles ka viisi, mil moel on analüüsiühikut mõistatud populaarmuusikas.

1.1. Progressiivne rokk

Progressiivne rokk on minu hinnangul üldmõiste, mille abil kirjeldatakse 60ndate lõpus Inglismaal tekkinud rokkmuusika stiilide suunda, mille peamiseks tunnuseks on artistide soov edasi arendada vormiliselt ning sisult sellele eelnenud rokkmuusikat, peamiselt inglise *beat* muusika ning psühhedeelse roki taustalt. Raske on kirjeldada muusikat, mida erinevad ansamblid tema tipp-perioodil tootsid (tinglikult 1969-1977) kui ühtsete vormi, leksika või *soundi* taotlustega. Samas on tajuda teatavat ühtsust pretensioonides ning kontseptuaalsetes taotlustes.

„*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*“ rõhutab oma definitsioonis progressiivroki kohta, et tegemist on inglise populaarmuusika edasiarendusega, mis sai alguse *Beatles*'ite eksperimentaalsematest lauludest ning *Procol Harum*i barokk-harmonia allusioonidega laulust „*A Whiter Shade of Pale*“ (1967). Rõhutatakse edasiarendust vormi mõttes: eraldumist kolmeminutilise salm-refraan struktuuriüksustega singlist; viiteid, allusioone ning laene kunstmuusikast ning vaba jazz'i tehnikatest. Sellele lisaks rõhutatakse stuudiotehnika arengust tulenevaid arranžeringuid ning helimanipulatsioone ning ümberorienteerumist keskklassi publikule. (Sadie 2001)

Jerry Lucky oma ülevaatlikus raamatus progressiivsest rokist annab järgneva loetelu omadustest, mida peab seotuks selle stiiliga.

- Laulud, mis on peamiselt pikemad, kuid struktureeritud, harva improviseeritud.
- Valjude ja vaiksemate osade segu, muusikalised *crescendod*, mis lisavad arranžeringuile dünaamika.
- Mellotronide või süntesaatorite kasutamine, et simuleerida orkestrit.
- Võimalik ka päris orkestri kasutamine.
- Pikendatud instrumentaalsed soolod, milles võib leiduda improvisatsiooni.
- Muusikaliste stiilide, mis pärinevad mujalt kui roki formaadist, inkorporeerimine.
- Akustiliste ning elektriliste instrumentide segamine, kus mõlemad evivad olulist rolli kompositsioonide meeleolude edasiandmisel. Nendes kompositsioonides on tüüpiliselt rohkem kui üks meeleolu.

- Mitmeosalised kompositsioonid, mis võivad, aga ei pruugi, naaseda kindla muusikalise teemani. Mõnedel juhtudel omab lõpusektsioon vähe sarnasust laulu esimese osaga.
- Kompositsioonid, mis on loodud seosteta osadest. (Lucky 1998: 120-121)

Siinpuhul on tegemist mitmeid erinevaid stilistilisi aspekte rõhutava definitsiooni-loeteluga, küll aga tuuakse välja mitmed olulised elemendid ning definitsiooni mitmepalgelisusele rõhumist on ka teised teoreetikud kiitnud. (Holm-Hudson 2002) Tegemist on aga stilistika kirjeldusega, mis jätab ehk tähelepanuta virtuoossuse ning veel ühe peamise aspekti, mis stiili veel iseloomustab: erinevate muusikaliste traditsioonide ühendamine. (Holm-Hudson 2002: 3) Sellest kõneleb näiteks J. Sheinbaum artiklis „*Progressive Rock and the Inversion of Musical Values*“. (Holm-Hudson 2002) Ta nimetab progressiivset rokki „dialektiliseks pingeväljaks kõrge ja madala muusika vahel“. (Samas, 35) Nõnda peaks teda analüüsima tervikuna kui heterogeenset teksti, mitte ajama taga ühe või teise traditsiooni puhtaid vorme. Artiklis kõneleb ta ka edasi kriitilisest vastukajast kõnealusele stiilile, mis nägi „kõrge“ muusika inkorporeerimist varasemalt töölklassi muusikasse kui tema „autentsete“ päritolude reetmist. Nõnda said omadused, mida kriitikud peavad lääne kunstmuusika puhul eelkõige positiivseteks omadusteks, nagu intellektuaalsus, keerukus, rõhk pigem heliloojal kui loojal (võrreldes rokkmuusiku kui pillimängijaga) said negatiivselt toonitatud. Progressiivrokki on sageli maha kantud kui liialt pompoosset ning pretensioonikat, lääne kunstmuusika „tõsidusele“ sihtivat.

Stiili kujunemise ja ajaloo kohta on andnud hea ülevaate Ameerika musikoloog Edward Macan (Macan 1997), kes kirjeldab selle esialgset kujunemist hipikultuuri ning sealt tulenenud psühhedeelse roki eksperimentaalsete kõlaotsingutega ning eklektiliste stiilide segamisega ja rõhuga valjendatud elektrilistele kõladele ning improvisatoorsusele. Kompositsioonide pikenedes ning edenedes otsisid autorid tema sõnul suuremat tervikutunnet ning eelnevatele võtetele lisati läbiplaneeritud elektriliste ja akustiliste sektsioonide vaheldumine ning improvisatoorsete ja läbikomponeeritud osade vaheldumine. Sellist stiili viljelevad ansamblid kasvasid tema sõnul eelkõige välja sellest psühhedeelia „koolkonnast“, mida esindavad ansamblid nagu *Moody Blues*, *Procol Harum*,

Pink Floyd ja *The Nice*, kes olid omakorda mõjutatud *Beatles*'ite muusikast³, eelkõige albumist, mida paljud peavad esimeseks kontseptuaalseks albumiks, „*Sergant Pepper's Lonely Hearts Club Band*“. Albumi olulisus ning sagedane albumi ühe tervik teosena planeerimine tasub äramärkimist ka üldise progressiivroki omadusena ning on ka GG puhul väga relevantne. Macan toob siinpuhul võrdlused romantistlike laulutsüklitega, süitide ning programm-muusikaga, kus pikk teos üritab muusikas kajastada mingit ekstramuusikalist lugu või sisu.

Nii Holm-Hudson kui Sheinbaum räägivad progressiivroki puhul „stiilide võrgust“ kui millestki orgaanilisemast kui lihtsalt tsitaatidega klassikalisest muusikast või millestki, mis võimaldab seda muusikat vaadelda klassikalise vormianalüüsi kontekstis, kuivõrd ei saa eirata ka tugevat rütmimuusika baasi. Seda aga mõistetakse sellisena, mis pretendeerib olema „alternatiivne klassika“ või „populaarne *avant-garde*“. (Martin 1998: 2) Nõnda rääkides vastu konsumeristliku muusika tootmismentaliteedile. (Macan, 13) Holm-Hudson räägib ka eraldi *muusika tekstist* ning *sõnalist tekstist* (aspekt, mille toon välja ka järgnevas peatükis) ning toob välja kõrge kirjanduse mõjutusi esimeses: müütide kasutamine *Genesis*'e loomingus, Tolstoy *Yes*'is. Ka *Gentle Giant* oli mõjutatud näiteks François Rabelais'i teosest „*La vie de Gargantua et de Pantagruel*“st, Camus't ning R. D. Laing'i loomingust kasvõi vaid albumi „*Octopus*“ (1972) vältuses.⁴ Sheinbaum vaatleb ka ühe kõnealuse voolu ilmekama ansambli *Yes*'i loomingut kui pingevälja „kõrgete“ ning „madalate“ (jutumärgid Sheinbaumilt) mõjutuste vahel. Ta vaatleb dialektilisi pingeid *Yes*'i laulus *Roundabout* (1972), kõneledes dünaamika varieerimisest, klassikalises stiilis akustilise kitarrimängust, pikardia tertsist ning läbikomponeeritud figuratsioonidest kui „kõrge“ muusika assotsiatsioonide tekitavatest elementidest. Teisalt vaatleb ta teose harmoonilist plaani, üksteisele ehitatud rütmilisi figuratsioone ning improvisatoorseid elemente kui selgeid rütmimuusika paradigmat evivaid.

Eriti huvitavalt aga minu teema jaoks kõneleb ta laulusõnade kujutamisest muusikas: kõneledes Wakemani orelisoolost kitarrimängu kohal, väidab ta, et seda ei saa vaadelda kui eelneva harmoonilise materjali arendust, vaid kui muusikalist efekti, mis peaks edasi

³ Kuigi märkimata ei saa jätta ka teist suunda: pigem jazzi ja improvisatsiooni mõjusid evivad ansamblid, millele sageli viidatakse kui „Canterbury stseenile“: ansamblid nagu *Soft Machine*, *Caravan*, *Hatfield and the North*, *Egg*.

⁴ Vt „*Octopus*“ albumi sõnu ning ansambli poolseidmärkusi, mis toodud välja GG koduleheküljel: <http://www.blazemonger.com/GG/Octopus>

andma sõnades edastatud sisu järvest ja looduspildist. Ta rõhutab, et tõlgendada sellist elementi laulus kui pelgalt illustreerivat ei tähenda selle taandamist ebaoluliseks „pindmiseks“ kompositsiooniosaks, millest võiks rääkida süvamuusika analüüsi puhul, milles tahaks keskenduda vaid analüütilistele ühikutele harmoonias, rütmis jms. Siipuhul aktualiseerivad teised muusikalised väärtused. (Sheinbaum 2002: 33)

Näeme peagi, et ka teised analüüsid, mis käsitlevad progressiivroki teoseid, vaatlevad teoseid enamasti läbi laulusõnade prisma. Esiteks mainiks siiski ära, et on ka analüüse, mis käsitlevad pigem teoste formaalseid struktuure. Sellistest võib näiteid tuua Edward Macani raamatust „*Rocking the Classics*“ (1997), milles ta analüüsib nelja suuremat pala kõnealusest ajastust ning teeb seda peamiselt harmooniat, teoste tonaalset plaani ning vormi analüüsides, tuues viimase puhul analooge klassikalise süidi ning sonaadivormidega. Laulusõnu vaatleb ta eraldi ning ei taotle sünteesi muusikateksti väliste või kultuuriliste mõjutuste vahel. Selle eest ning liialt klassikalise muusika analüüsiks loodud terminoloogia kasutamise eest on Sheinbaum teda ka kritiseerinud. (Holm-Hudson 28)

Teose formaalsetest konstituentidest oma analüüsil on lähenenud ka näiteks Mark Spicer artiklis „*Large Scale Strategy and Compositional Design in the Music of Early Genesis*“. (Spicer: 2008: 313-334) Ta vaatleb pikka laulu „*Supper's Ready*“ (1972). Tema eesmärgiks on näidata muusika rikkust ning võimalusi seda formaalselt analüüsida. Ta vaatleb teose pikaajalist harmoonilist ning temaatilist arendust. Lühidalt toob ta ka välja modaalsuse vahetuse ning kontrasteeruva sektsiooni tuleku sõnadega „*all change*“, mis kõlab teose „*Supper's Read*“y osas „*Willow Farm*“, rõhutades sõna ja muusika seosele. Üldiselt ei vaatle ta teost aga kui programmist, st sõnalisest ekstramuusikalisest narratiivist lähtuvat, kuigi toob võrdluse sümfooniliste poeemide ning Genesise kõnealuse lauluga. Täheldada on taas klassikalise terminoloogia kasutamist selle teose analüüsil.

Richard Middleton on aga väitnud, et laulude muusikalist tähendust tuleks eelkõige mõista läbi laulusõnade prisma (Middleton 1990). Nõnda on ka paljud analüüsid siiski laulusõnadest lähtunud. Holm-Hudson on analüüsinud Emerson, Lake & Palmeri laulu „*Trilogy*“ (1972), vaadeldes selle harmoonilist, temaatilist ja narratiivset ülesehitust, ning seostab selle sujuvalt sõnades leiduva temaatilise materjaliga. Ta võtab eeskujuks taas 19nda sajandi sümfoonilise poeemi, mis areneb seesmiste transformatsioonide kaudu. Sellised transformatsioonid toob ta ka teoses välja seoses sõnades jutustaja emotsionaalse tonaalsusega. Laul räägib nimelt lahkuminekest ning teema, mis tervet kompositsiooni

läbib, muutub vastavalt sellele, kuidas sellesse parasjagu suhtutakse: „kurbus suhte lõppemise üle, segadus ning äng peale lõppu ning optimism uue partneri leidmise võimaluse üle“. (Holm-Hudson 2002: 113) Ta vaatleb momente muusikas kui tähenduslikke: täiskadents konsonantsesse harmooniasse mõjub kui jutustaja-poolne aktsepteerimine, üllatus suhte lõppemise üle on kajastatud üllatavate modulatsioonidega teose suures plaanis jne.

Yes'i muusikat on aga sageli analüüsitud kui spirituaalse otsingu sisut evivana.⁵ John Covach (Covach, Boone 1997) vaatleb laulu „Close to the Edge“ (1972) klassikaliste struktuuride kaudu, üritades demonstreerida teoses klassika ning populaarmuusika segu, tuues välja mitmed allusioonid nt barokkmuusikale. Ühtlasi vaatleb ta sõnade mõju laulu struktuurile ning toob intertekstuaalselt sisse viited Herman Hesse romaanile „Siddhartha“. Tema sõnul illustreerib teos materiaalse ning füüsilise dialektikat mitmete vastandlike osade ning teemade transformatsioonide kaudu. Taas on laulusõnad sisulist analüüsi juhendanud, kuigi jällegi on siin rõhk suurtel vormiüksustel.

Teisalt on vaadeldud ka muusika nn pealmist tasandit: John S. Cotner vaatleb *Pink Floyd*i teost „*Careful With That Axe Eugene*“ (Cotner 2002), milles ainukene sõnaline osa ongi pealkirja väljaütlemine loo teises pooles. Ka see minimaalne programm annab aga talle teose analüüsi koha pealt ainek: ta toob välja helitekstuuri ning tämbrite vaheldumist teoses ning nende helide abstraktset, ärevusseajavat ja hirmutavat efekti.

Gentle Gianti kohta on kirjutatud vähe muusikaanalüüsi ja minu teada on minu eelnev töö esimene, mis käsitles nende muusikat semiootilisest vaatenurgast. Aastatel 1992-97 välja antud ajakijast „*Proclamation, the Occasional Gentle Giant Magazine*“ (ed Geir Hasnes) leiame 1993., 94. ja 97. aasta väljaannetest konkreetsete GG laulude muusikalise analüüsi. Ainuke raamat, mis ansamblist kõneleb, on Paul Stumpi „*Gentle Giant: Acquiring the Taste*“ (2005), mis käsitleb aga eelkõige bändi ajalugu, sotsiaalset konteksti ning muusikast annab eelkõige stilistilise ülevaate. Ansambli muusikat on näitena toodud mitmetes kontekstides, kui kõneletakse progressiivsest rokist üldiselt. Macan (1997) kirjeldab seda kui „peaaegu maneristlik progressiivne rokk“ ning mainib ka jazzi ja renessansi muusika mõjutused lisaks progressiivroki tüüpilisele sümfoonilise muusika ning folgi mõjutustele. John Covach mainib ära nende puhul traditsionaalse

⁵ Vt nt J. Rycenga: Holm-Hudson 2002: 143-164.

kontrapunktiliste võtete kasutuse. (Covach, Boone 1997) Ei saa üle ega ümber ka mainimast enese eelnevat analüüsi (Pihel 2013), milles jõudsin järeldusele, et GG vaheldab elektrilisi, rokilikke või „maskuliinseid“ pillitämbreid akustiliste ning pehmematega, luues sellega ühe peamistest tähenduslikest opositsioonidest just seoses laulusõnadega, mis on vastavalt kas aktiivsele tegevusele suunatud või kirjeldavad, passiivse jutustajatooniga. See vastandus püsib kindlasti relevantne ka käesoleva töö raames.

1.2. Sõna ja muusika

Sõna ja muusika problemaatika musikoloogias on loomulikult lai ning oleks käesoleva töö jaoks liialt suur ettevõtmine seda põhjalikult kirjeldama hakata. Sõna ning muusika võrdlevat analüüsi on juba musikoloogias ammulevinud traditsioon. Nõnda on renessanssiaegsete madrigalide puhul rõhutatud sõnatekstis leiduvate kontseptide ning meloodiliste figuuride või teiste struktuuriühikute ühtsust. Nõnda poleks loogiline rääkida taevast ning mitte liikuda meloodias kõrgemate helikõrguste poole. (Arnold 1984) Ühtlasi on ka semiootikas selliseid analüüse juba tehtud. Nõnda on Gasparov (1969) analüüsinud Bachi passioone lähtudes motiivianalüüsist, kirjeldades meloodiafiguure taas ruumiliselt, ning sidudes nende motiivide (nt ristimotiiv) tähenduse mütoloogia ja kultuuriliste kristlike arusaamadega. Edaspidi illustreerin vaid mõningate näidetega lähenemisi, mis minu enese analüüsile eeskujuks või inspiratsiooniks on olnud.

Üheks eeskujulikuks analüüsiks on minu jaoks olnud töö eos Urve Lippuse 1991. aasta artikkel „*Structures and Symbols in Tormis's Music: An Introduction to the Estonian Ballads*“ (Lippus 1992), milles ta analüüsib Veljo Tormise „Eesti Ballaade“, 1980. aasta kantaat-balletti, mis koosneb kaheteistkümnest osast ning mille tekst baseerub eesti regilauludel, mille helilooja on vastavalt oma programmitaotlusele seadnud. Lippus toonitab, et ta ei ole rakendanud eelnevalt kindlaks määratud analüütilist meetodit: pigem soovib ta näidata, milliseid võimalusi see muusika semiootilisele lähenemisele pakkuda võiks (Samas, 484). Siiski ütleb ta, et vaatleb muusikat sümbioosis: formaalsete konstituentide analüüs ning semantiline ning semiootiline lähenemine, milles ta kirjeldab, millise ekstramuusikalise materjaliga teoses leiduvad struktuurid võivad seotud olla,

kusjuures fookus on teisel analüüsi nüansil. Nõnda vaatleb ta „Ballaadide“ tekstuaalset temaatikat. Ta teeb kindlaks, et Tormise jaoks on rahvatekstide kasutamise puhul saanud oluliseks saatuse temaatika just nimelt peretütarde osas. Ta toob välja, et Tormis pea alati baseerib oma muusikakirjutamise sõnalisele programmile. Ta vaatab teose suurt tonaalset plaani ning seda, mida ta kutsub seal leiduvaks peamiseks sümboliks: läbivaks motiiviks, mida võiks kirjeldada kui saatuse leitmotiivi.

Nõnda kirjeldab ta suure sekundilise liikumisega fraasi, mis kõigub D ja E noodi vahel, kui saatuse ebakindlust: figuuri lõpp võib saabuda ühel või teisel noodil. Ka kõigis teistes meloodiates selles teoses on (suur) sekund olulise rolliga. Ka teose kogu tonaalne plaan on liikumisega D ja E vahel. Proloogis on toonikaks E, lõpu poole liigub D-le ning viimane ballaad lõppeb dissonantsiga kahe heli vahel, mis jätab edasise liikumise kahtlaseks. Olles selle saatuse motiivi teoses ära kirjeldanud, lõpetab ta sooviga, et teised vaatleksid teisi kujundeid. Ta toob välja ka erinevate instrumentide läbiplaneeritud kasutuse kui analüüsiküsimuse. Arhailised pillid nagu kannel, šamaani trumm ning kõristi näivad käivat metonüümiliselt kaasas vanade, nõiduslike ja tumedate jõududega ning miks see nii on, võiks olla edasine uurimisküsimus. (Lippus 1992)

Näidet keerukama metodoloogiaga analüüsist võib tuua Willem Marie Sleepmani artiklist „*The Analysis of a Holy Song*“ (Sleepman 1996: 389-406). Selles ta vaatleb ühehäälsel pühalaulu. Selle puhul ta rõhutab, et tegemist on sünkreetilise objektiga: see koosneb nii sõnadest kui ka muusikast, nende sünkreetilisest suhtest. See on aspekt, mida rõhutaksin ka enese analüüsis. Laulu analüüsiks aga vaatleb ta muusikat Greimasi terminoloogia läbi. Ta jaotab märgi sisuks ja väljenduseks ning vastavalt nende substantiks ja vormiks ning vaatleb neid just muusika puhul. Ta jaotab muusika süva-, pindmise ning diskursuse tasandiks. Süvatasandil vaatleb ta muusikalisi „feeme“: helid, mis vastanduvad üksteisele (kõrge/madal, pikk/lühike, keeruline/lihtne jne). Pindmisel tasandil need manifesteeruvad foneemidena: need vastandused saavad aktualiseeritud konkreetsete intervallide näol. Nendest saame omakorda abstraheerida heliread ning „kurvid“ – meloodiajoonised graafilisel kujul. Need saavad diskursusetasandil omakorda muusikaliste ekspressiivsete figuratsioonidega suhtesse viidud. Igale tasandile lisab ta ka semantilise tähenduse, mida ta nimetab sõnaga „mõte“ („*sense*“ ingl k). Süvatasandil on vastandustel juures ideed nagu „muusikaline armastus vs muusikaline vihkamine või muusikaline kogukond vs muusikaline individuaalsus“. (Samas, 396) Need saavad

aktualiseeritud pingetena pindmisel tasandil erinevatel „kaartel“, mis võivad mõjuda muusikaliste aktantidena.

Selliste tähendustasandite äramärkimist vaatlen ka järmises peatükis teiste teoreetikute töödes. Siinpuhul jääb Sleepmanil vaatlemata või põhjendamata, miks just üks mõte peaks ühe või teise vastandpaariga seotud olema. Laulu analüüsis lähtub ta aga tahes-tahtmata selle sõnadest, et vastavaid paare luua. Pühalaulus ta vaatab vastandpaare nagu kõrge ja madal, pikk ja lühike, väike- ja suur, vähe- ning alju ja asetab need ka omakord semiootilisse ruutu. Edasi vaatleb ta nende semantilist sisu, asendades figuurid, milles need vastandused realiseeruvad, lingvistiliste figuuridega. Lõppeks leiab ta, et laulu muusika kirjeldab „püha platvormi“ ning „laskumise“ figuratsiooni. Laulu diskursuses toimub seega „püha sõnumi laskumine maa peale ning selle artikulatsioon ruumis“ (Sleepman 1996: 405). Minu isiklik märges oleks siin juures, et vastandpaaride konkreetne tähendus sõltub selles analüüsis kindlasti laulu sõnalisest kontekstist: faktist, et tegemist on pühalauluga. Sarnased liikumised sümfoonia kontekstis leiaksid kindlasti teistsuguse tõlgenduse. Siiski on tegemist huvitava lähenemisega artikuleerimaks tähendust muusikas.

* * *

On ka traditsioon, mis läheneb muusikale teiselt poolt: muusika vaatlemine läbi sõnade prisma või siis muusika ja sõnateksti analüüs lähtudes kirjandusteaduse paradigmat. Sellist lähenemist illustreerib nt Steven Paul Scher ja regulaarne väljaanne „*International Association for Word and Music Studies*“. Seal on analüüsi rõhk muusika kirjanduslikul kujutamisel ning muusikaliste metafooride kasutamisel kirjandusteaduses, analoogiate leidmises. Kuivõrd toimub vähe muusika enese analüüsi, siis jääb suurem osa sellest temaatikast käesoleva töö orbiidist eemale, küll aga vaatleb Scher huvitavalt Beethoveni „tõlkimist“ Goethe luuletekstist muusikateksti laulu vormis. (Scher 2004: 223-237) Siinpuhul on fookus 1809 aasta laulul „Neue Liebe, neues Leben“. Tõsi, ta keskendub *poiesil*-, kuidas helilooja vaatleb luuleteksti ning formuleerib kompositsiooni kui ühe võimaliku tõlgenduse sellest. Tõsiasia on aga see, et kokku tuleb sellises analüüsis tulemus, mida võiks kirjeldada ka kui muusikalist tähendust sõnade prisma läbi vaatlevana. Erinevate tõlgenduslike lugemiste kaudu komponeerides muusikat tekstile taustaks loob helilooja tema sõnul lõppeks sümbiootilise terviku. Luuletekst kätkeb endas vastuolu: noor mees on armunud, kuid soovib sellest tundest vabaneda. Nõnda vaatleb ta, kuidas helilooja tõlgendas luules leiduvaid emotsioone läbi sonaadivormi. Sonaadivormi sisse kirjutatud

polaarsus: kontrasteeruvad pea- ning kõrvalteema ekspositsioonis, võimaldasid poeemis kajastatud emotsioone hästi ümber kodeerida. Nõnda võimaldavad siinsed vormi sissekirjutatud kontrastid ka luuleteksti kontraste välja tuua. (Samas, 227-228)

Eelkirjeldatud lähenemise miinus on tõsiasi, et Scher keskendub heliloojale ja isegi heliloomisele kui kirjandusteksti „lugemisele“. Teisalt jõuab ta aga lähedale semiootilisele vaatevinklile, kui, tsiteerides Edward T. Cone'i ütleb ta: „aeg-ajalt peaksime strukturalistlikust kompositsiooni analüüsist tuletama ka selle väljendusrikast sisu“ (Samas, 236). Ta rõhutab, et muusika annab tähendust ja uut ekspressiivsust luuletekstile. Nüüd, kui vaadata Beethoveni laulu kui juba valmis teost, teksti, piisaks vaid lähenemine ümber pöörata ning näeks ka luuleteksti korrastavat mõju muusikateksti tähendusele, kuivõrd erinevad emotsioonid on vastavusse seatud, siinpuhul peamiselt vormi kaudu, erinevate muusikaliste üksustega.

Eelnevale lisaks on mitmed võrrelnud muusikat loomuliku keelega üldisemalt. Ülevaate sellest annab näiteks John Fornäs artiklis „*Text and Music Revisited*“ (1997). Ta kõneleb muusika ning tavakeele sarnasustest selle esinemise kaudu nii verbaalselt kui visuaalselt. Vaadeldes erinevust sõna ning muusikalise heli vahel, toob ta välja Susanne K. Langeri keele iseloomustuse: sellel on sõnastik ning süntaks, ühed sõnad on tõlgitavad teiste sõnade kombinatsiooniks, sama tähenduse jaoks on mitmeid sõnu. Nõnda on keel diskursiivne sümboolne süsteem. Muusikaga võrdluses toob Fornäs välja Langeri arvamuse, et see seostub pigem visuaalsete representatsioonidega: tal puudub denotatiivne tähendus ning ühte osa temast ei saa ümber tõlkida teiseks. Samas on tema sõnul sageli mittesemantilisi poeesia aspekte sageli peetud „musikaalseteks“ (alliteratsioon, pulss, rütmid jt). Tüüpiline vaade semiootikas on, et muusika on süntaks ilma semantikata: vaid ennast representeeriv keel. Samas toob ta välja Middletoni arvamuse, et muusika sümboliseerib suhteid (kõrge/madal, kiire/aeglane) ning viited muusikavälisele toimuvad konnotatsioonide kaudu. Fornäs ise aga rõhutab, et nagu verbaalsel keelel on reaalses suhtlusolukorras „lahtine“ tähendusväli, on ka muusika tähendus kontekstuaalne sotsiaalses olukorras. Ta rõhutab, et semantilisus on väga oluline luule või popmuusika puhul. Harmoonia ning meloodia on tema sõnul sageli diskursiivne ning kannab muusikaväliseid tähendusi. Muusika „iseeneses“ ei evi semantilist tähendust, kuid ta väidab sama tavakeele kohta. Nõnda nagu muusika seega omab keelelisi omadusi on ka keelel muusikalised omadused: intonatsioon, ikoonilisus kõlas. Ta väidab, et kaks süsteemi

on endiselt lähedased, kuigi on „ajalooliselt pikalt olnud eraldatud“. Muusika ilmneb verbaalsetes tekstides ning *vice versa*.

Programmi laulude semiootiliseks analüüsiks on välja pakkunud ka Ghana muusikasemiootik Kofi Agawu. Ta väidab, et peamiseks alaks, kus semiootiline lähenemine võiks olla selgusttoov oleks laulude analüüs. Kaks iseseisvat märgisüsteemi, sõnaline keele ning muusika, loovad laulu: tulemi eelnevast kahest. Semiootiline lähenemine ei pea eelisitatuks ei tekstilt-muusikale ega ka muusikalt-tekstile⁶ lähenemist. Sellisel juhul vaatleksime, mil moel helilooja üritab sõnade sisu muusikas väljendada. Sarnaselt Scheri lähenemisele Beethoveni puhul. Muusika-tekst lähenemine aga vaatleks Agawu sõnul seda, mil viisil muusika formaalne ülesehitus seab piiranguid laulu kirjutamisel. Semiootiline lähenemine peaks aga kirjeldama, mil moel sõnad ja muusika üksteist täiendavad, vastandavad või üksteist muutmata jätavad. Ta väidab, et ka muusika formaalse struktuuri tähendust peaks abstraherima sõnadest.

* * *

Oluline eelneva puhul on minu jaoks seega rõhutada laulu või vokaalmuusika formaadis vajadust läheneda muusikateksti tähenduslikule aspektile sõnade kaudu. Seda on teinud mitmed eelnevad analüütikud kas intuitiivselt või eksplitseerides mingi metodoloogia (nagu Sleepman, kes kasutas Greimasi mõistestikku). Oluline on märkida, et tavakeele ning muusika vahel on täheldatud mitmeid sarnaseid momente. Nõnda ei ole arvatavasti ennatlik eeldada, et teos, kus nad mõlemad eksisteerivad sünkretistlikult koos (nagu nad seda teevad laulus), sisaldab mõlemapoolseid mõjutusi. Agawu järgi oleks esmapilgul minu lähenemine semiootikuna seega tekst-muusika mudeliga kirjeldatav. Ma vaatleks justkui, et milliseid valikuid on teinud GG laulukirjutajad, et kajastada sõnu muusikas. Teisalt ei ole mul luksust eeldada, et muusikateksti kirjutamine järgnes sõnalisele tekstile. Vabalt võis toimuda sõnatekstile eelnev muusikateksti valmimine, kuivõrd ansamblis kirjutasiid teksti ning muusikat sageli erinevad inimesed. Minu fookus on aga mingis mõttes spetsiifilisem: keskendun muusikatekstile ning teostan interpreteerimise selle tähendusest nende sõnade valguses, millega ta kokku paigutatud on. Minu huviorbiidis on seega teisejärguline see, mil moel sõnateksti tähendus saab muudetud muusika kaudu.

⁶ Siinpuhul peab märkima, et sõna „tekst“ all peab Agawu silmas just nimelt loomulikus keeles sõnu laulust. Seda peab ära märkima, kuivõrd sageli (ja ka käesolevas töös) viidatakse ka muusikale kui tekstile.

Eelnevatest lähenemistest ilmnes aga vast, et iga autor lähenes progressiivsele rokile ning sõna-muusika seoste analüüsile oma individuaalse metakeele kaudu. Mõni, nagu Lippus, ei pretendeerinudki oma analüüsis konkreetsele metoodikale, vaid rõhutas intuiitiivsust. Kuigi intuiitiivselt tajutav seos sõna- ja muusikateksti vahel on GG muusikas minu jaoks ilmselgelt olemas, siis pühendan siiski järgneva peatüki sellel, et kirjeldada põhjalikumalt neid teooriaid, millest võtan ise eeskujuna oma objekti piiritlemisel ning muusikalise tähenduse vaatlemisel, et välja tulla enda meetodiga, mis rakendaks intertekstuaalsete tekstistrateegiatega seostatud mõisteid (peamiselt metafoori), et muusikalist referentsi kirjeldada.

1.3. Muusikaline „teos“ ja „muusikatekst“

Käesolevas alapeatükis kirjeldan paari varasemat arusaama ning mureküsimust, mis on üles kerkinud muusikaanalüüsis seoses uuritava objekti piiritlemisega, ning selgitan oma suhestumist nendega. Loodan selgitada miks just minu valitav lähenemine muusikalise materjali mõistmisel võiks olla viljakas GG puhul.

Muusikasemiootikas, muusikafilosoofias ja musikoloogias üldse kerkib mitmetel juhtudel esile problemaatika seoses uuritava objekti piiritlemisega, mille suhtes pean vajalikuks ka enese tööd paigutada. Küsimused tekivad, kuivõrd muusikaline teos näib olevat kättesaamatu entiteet, mida ei saa reduktsionistlikult taandada ühele tema manifestatsioonile. Kui semiootika teesiks on mitmel juhul olnud, et märk või märkide kooslus ise manifesteerub füüsilisel kujul, mis on uurijale sellisel ontoloogilisel tasandil seega ka kättesaadav, siis näib, et muusikalise *teose* mõiste näib justkui vägisi taanduvat kättesaamatu abstraktsiooni tasandile. Stanfordini filosoofia entsüklopeedia sissekandes muusika kohta on esimeses paragrahvis välja toodud muusikateose ontoloogiline probleem, mis tõenäoliselt on võetud Ameerika filosoofi ja musikoloogi (muusika esteetika ja semantika uurija) Jerrold Levinsoni „*The Journal of Philosophy*“ 1980 1. jaanuari väljaandest, milles ta toob illustreeriva näite: võrreldes näiteks maalikunstiga, milles on objekt selgelt piiritletud (sõna otseses mõttes sageli raamitud) füüsiline entiteet, on muusika kõige ehedam manifestatsioon siiski ajalis-ruumilises heli-*sündmuses*, milleks on

mingi konkreetne *esitus*. See ise aga enamasti põhineb eelnevalt kontseptualiseeritud struktuuril, mis põhineb kas puhtalt orgaanilisel mälul või — nagu lääne muusikatraditsioonis on prevaleeriv — kirjaliku artefakti tõlgendamisel. Seega pole see üksik sündmus mitte eraldiseisev entiteet, vaid tuleneb ka graafilisest tekstist (vähemalt paljudel juhtudel) ning kultuuris levinud esitus ja tõlgenduspraktikatest. Iga enam-vähem korrektselt mängitud variant Chopini Nokturnist Es duur Op. 9, No. 2 on äratuntav kui sama entiteedi ilming. Mis on aga selle entiteedi ontoloogiline staatus?

Selle problemaatika kirjelduse annab muusikasemiootika klassik Jean-Jacques Nattiez raamatus „Music and Discourse: Towards a Semiology of Music“. Ta on jõudnud sarnasele järeldusele, nagu eelnevalt väljatoodud entsüklopeedias nägime: muusikaline teos manifesteerib end füüsiliselt helilainetes. Mis on aga ühe teose eksistentsi vorm? See on keerukam küsimus, sest seda ei saa redutseerida ühelegi järgnevatest:

- ühele esitusele sellest (sest esitused lähtuvad kirjutatud partituuri tõlgendamisest);
- siin-ja-praegu pertseptsioonile teosest (need võivad olla erinevad sõltuvalt kuulajast või auditooriumist);
- akustilisele reaalsusele;
- partituurile. (Nattiez 1990: 69-70)

Nattiez võtab teose mõistmiseks appi eelkäijaid. Ta mainib Poola fenomenoloogilise filosoofi Roman Ingardeni ideed, et muusikaline teos on intentsionaalne objekt, mille defineerib ära autori loomise akt. Sarnase momendi toob välja ka *Journal of Philosophy*, mis parafraseerib David Davies'i, kelle järgi on muusika tegu (ingl. k. „*action*“). Nattiez ei liigu aga täiesti tegevuspõhiste teooriate suunas muusika ontoloogia defineerimisel, kuivõrd ta räägib teostest ikka kui objektidest, mitte kui puhastest tegudest või intentsioonidest. Muusikaobjektile on Nattiez'i järgi „heterogeenne olemisviis“, mida ükski konkreetne analüüs täielikult hõlmata ei saa. Illustreerivalt tsiteerib ta veel oma õpetajat, Prantsuse semiootikut ja Lausanne'i ülikooli professorit Jean Molinod: „Teos eksisteerib oma võimalike ümberkirjutuste horisondil.“ Siin näeme piire rõhutavat definitsiooni, mis jällegi liigub abstraktsuse suunas. (Samas, 70)

Sellele küsimusele omapoolset lahendust pakkudes annab Nattiez teosele sotsio-semiootilise definitsiooni. Teos on tema jaoks eksisteeriv interaktsioonina. See on „totaalne sotsiaalne fakt“. (Samas, 42) Dimensioonid, mida tuleb selles analüüsida, on viis,

kuidas helilooja teose komponeeris ning mis olid tema intentsioonid (*poieetika*), sellest tulenev partituur ja sellest tulenev tõlgendav esitus (need kaks on osa tööst, mida ta nimetab *jäljeks*) ning kuulava auditooriumi reaktsioonid ning tõlgendused viimasest (esteetika). Siia lisaks mainib ta ära notatsiooni ning partituuri problemaatika, kuivõrd lääne muusikatraditsioonis on kirjalikul noodistusel olnud määrav tähtsus nii muusika enese jaoks (võimaldades heliloojal luua keerukamaid konstruktsioone) kui ka musikoloogias, milles traditsionaalselt oli muusikaline analüüs eelkõige kirjaliku muusika analüüs. Noot lisab lisaelemendi muusikateose komplektssesse olemisse, kuivõrd teose artefaktiline (Nattiez'i järgi *jälg*) on kahetine: kirjalik ning sellest tulenev helilis-esituslik tõlgendus. Et tõlgendus oleks aksepteeritav, peab olema piisav vastavus notatsiooni ning esituse vahel vastavalt kultuurilistele traditsioonidele ning arusaamadele, kuidas graafilist muusika presentatsiooni ümber tõlkida. Lääne muusikas on aga partituur tema järgi lähtepunktiks.

Siinkohal peab mainima, et notatsiooni probleem rokkmuusika analüüsi puhul pole relevantne. Kui graafiliselt kirjutatud muusikat selles traditsioonis ka kasutatakse, siis peamiselt mnemoonilise vahendina või juba kuuldud muusika redaktsioonina, mis on analüüsija poolt uurimisotstarbeks kirja pandud. Muusikateos populaarmuusika sfääris on seega, mulle näib, tõesti täielik sotsiaalne fakt. Teos on oma nime ning asetusega helikandjal selgelt piiritletud ning tema äratundmiseks pole auditooriumil enamasti vaja rohkemat kui meloodia tundmist. Kui tegemist on lauluga, siis piiritleb teda ka kindlaksmääratud sõnateksti kasutamine. Mulle näib, et „teose“ mõiste problemaatika muutub keerukaks eelkõige juba 20nda sajandi akadeemilise muusika sfääris. Lähtudes Nattiez'i teose mõistest leiaksin end analüüsimas laulude poieesi, jälge ning esteetikat. Rõhk oleks ilmselt autori intentsioonidel ning kuidas auditoorium „jälge“ tajub. Mind huvitaks aga rohkem lähenemine muusika enese seisukohast. Siinpuhul tuleks ehk appi teine mõiste.

Seega tuleb välja tuua, et lisaks „teose“ mõiste kasutamisele uuritava objekti piiritlemiseks on üks teine primaarne mõiste semiootikas „tekst“. Laulule kui tervikule viitan edaspidi kui „teosele“, kasutades Nattiez'i arusaama. Laul koosneb minu arusaama järgi kahest erinevast semiootilisest süsteemist, kahest tekstist. Teksti mõistet kasutades piiritleksin aga just nimelt *muusikateksti*, millel on ka minu analüüsi fookus. Piiritlen seda

sõnalisest tekstist, millega koos nad moodustavad *laulu* formaadi. Vaatlen edaspidi, millisena mõistaksin *muusikateksti*.⁷

Muusikalist teost mõistetakse sageli kui ühtset ning piiritletud keerukat struktuuri ning teksti mõiste on seega vähemalt intuiitiivselt justkui paslik ka muusika kompositsioonidest rääkimise puhul, eriti noodikirja vaatlemisel. Siinkohal pöördusin Inglise muusikateoreetiku, -semiootiku ja helilooja Raymond Monelle'i kirjutatud artikli „What is a musical text“ poole. (Monelle 1996). Ka tema alustab, rääkides kirjapandud muusika probleemist ühe teose piiritlemisel. Ta kritiseerib klassikalise musikoloogia lähenemist, milles partituur on võrdsustatud teose enesega ning nimetab küsimust „kas muusikatekst on võrdne partituuriga?“ pseudoprobleemiks. Defineerimaks muusikalist teksti, võtab ta appi Radolphe Gasché kirjanduslike tekstide definitsioonid:

- tekst kui empiiriliselt tajutav suulise diskursuse transkriptsioon (see on juba kõrvalelükatud idee, et muusikatekst on partituur);
- tekst kui mõistusega hoomatav objekt: tähistajate-tähistatavate organisatsioon;
- tekst kui dialektiline ning intertekstuaalne fenomen. (Gasché 1986: 279)

Monelle keskendub just kolmandale definitsioonile, mis on eelkõige postmodernistlik ning dekonstruktivistlik. „Tekst ei ole vormi ja sisu lisand, vaid nende kahe ületamine“. (Monelle 1996: 247) Ta eksisteerib eelkõige tekstisisese ning -välise piiril, kuid tekst ise defineerib, mis on temast väljaspool – seega on ka väline ruum Monelle'i jaoks tekstuaalne. Selline arusaam käib kaasas mugavalt sellise muusikakirjeldusega, nagu ta semantiliselt plaanis kipub olema. Muusikaline tähendus näib olevat puudulik, selle asemel leiame intertekstuaalse metonüümiate, metafooride ning viidete maailma, kus siiski leiame vaba ning iseseisvat tähendust. Muusikaline tekst on tema järgi seega abstraktne: partituur, nii nagu seda on mõistetud⁸, vormi ja sisu dialektika lahendatud arusaadavaks partituuri näol. (Samas, 248) Selles puudub kindel tähendus ning siinkohal ei ole tema jaoks relevantne ka Nattiez'i *poiees*: autori intentsiooni mõistmine. Muusikaline tekst pole analüütiku jaoks peamiselt mõjutatud autori psühholoogiast: ta eksisteerib intertekstuaalsuse sfääris ja just sellest (teistest tekstidest) on ta mõjutatud.

⁷ Siinpuhul ei tee ma vahet *muusikatekstil*, *muusikalisel tekstil*, *muusika tekstil*, mõisted on minu jaoks sünonüümsed.

⁸ Siin näeme sarnasust Nattiez'i arusaamaga teosest kui „täielikust sotsioloogilisest faktist“, st teos eksisteerib sellisena, nagu teda on mõistetud.

Tekst asetub juba olemasolevasse Derridalt laenatud mõistesse: „*general text*“. Ta evib tähendust vaid selles kontinuumis, asetseb võrgustikus, millesse Monelle lisab ka teistest semiootilistest süsteemidest tekstid, kui ta vaatab nt Mahleri kolmanda sümfoonia neljandat osa Nietzsche „*Also sprach Zarathustra*“ ning „*The Gay Science*“ valguses, mille puhul ta väidab, et puhtalt „partituurist lähtuv analüüs oleks täiesti ajutu“ ning arvestama peab konteksti, milles Mahler asetses ja luges parasjagu Nietzschet. (Samas, 253) Mõista sellisena muusikalist teksti saab eriti relevantseks järgnevas alapeatükis, kus selgitan miks ka tähendust muusikas on parem mõista intertekstuaalsena.

* * *

Siinpuhul tooksingi välja peamise erinevuse, millega suhestun end eelneva teoreetilise materjaliga, kuivõrd minu uuritav ansambel ei kuulu lääne kunstmuusika traditsiooni, millele on keskendunud eelmainitud teoreetikud. Kirjeldatud problemaatika puudutas eelkõige just nimelt kirjaliku muusika traditsiooni, mida 20ndast sajandist edasi võiks nimetada ka akadeemiliseks muusikaks. Teose defineerimise küsimus muutub selles perioodis sageli veelgi raskemaks, kui arvestama peab ka aleatoorilise muusikaga, protsess-muusikaga ning avatud teostega. Õnneks väldin Gentle Gianti puhul seda ebaselguste sfääri, kuivõrd „sotsiaalne fakt“, mis teeb nende salvestustest muusika on meie kultuuriruumis üheselt mõistetav. Albumi formaat jaotab teosed selgelt nii pealkirjade kui formaadi kaudu iseseisvateks lauludeks, mille vahele piiri tõmbamine pole raske. Laul kui muusikaline vorm on üleüldiselt muusikana mõistetav ning GG muusikaline süntaks laenab piisavalt nii populaarmuusika kui ka erinevate ajalooliste kunstmuusika stiilidest nõnda tugevasti, et auditoorium mõistab neid kui muusikateoseid üheselt. Mõtteainet tekitab aga progressiivrokile tüüpilise arendatud vormi kasutuselevõtt kontseptuaalse albumi kujul, mille puhul peab temaga arvestama kui suurema tervikuga, kuivõrd kõik laulud – olles küll endiselt iseseisvad tervik-ühikud – on ühendatud ühe narratiivi või läbiva temaatikaga.

Kasutades Monelle'i tekstimõistet, et piiritleda uuritavat objekti, avan ka intertekstuaalsuse sfääri, kui jutt käib just nimelt GG *muusikatekstist*. Seda analüüsisid muutub järsku relevantseks ülejäänud progressiivroki loomingu sfäär, selle kultuurivoolu diskursus. Lisaks saab muusikalise tähenduse probleem otseselt seotuks ka teiste semiootiliste süsteemidega, mis teda ümbritsevad. Siinpuhul on võib-olla isegi juba tarbetu üle rõhutada, et kõige selgem mõjutaja, mis selle teksti tähendust ilmselt kujundab oleks

ilmselt temaga koos kõlav laulu sõnatekst. Kindlasti ei ole analüüs, mis lähtub peamiselt selle mõjutuse vaatlemisest täielik, kuid just selle intertekstuaalse mõjuteguri illustreerimisega olen piiritletud käesoleva töö eesmärgi.

Monelle'i jaoks on muusikatekst „partituur nii nagu teda on mõistatud.“ (Monelle 1990: 248) Lõpetuseks pean seega veel üle märkima, et ma ei saa lähtuda GG puhul juba eelnevalt kirjapandud kirjalikust muusikatekstist. On tõsiasi, et progressiivne roki taotluste hulgas oli mitmetel juhtudel populaarmuusika ning kunstmuusika vaheliste piiride ähmastamine ning laenamised ning stilisatsioonid ka lääne kirjaliku muusika traditsioonist. Siiski just kirjaliku nooditeksti tähtsuse koha pealt saab tõmmata nende vahele endiselt selge piiri. Kui klassikaline muusika lähtub oma esitustes pea alati partituurist ning graafiline artefakt on ka helilooja loomingulise tegevuse tulemus, siis rokkmuusikas evib muusika graafiline representatsioon suhteliselt väikest rolli. Seda momenti on tundnud vajadust rõhutada ka nt Mark Spicer, kui ta analüüsis teise progressiivroki ansambli Genesisi ulatuslikku teost *Supper's Ready*. (Spicer 2000: 313-334) Ta väidab, et ka Genesis ei noteerinud oma kompositsioone ning mitmed rokkmuusika analüütikud on üldse hüljanud noodikirja kasutamise oma uurimisprotsessis, kuivõrd see ei kajasta mitmeid rokkmuusikas olulisi aspekte nagu näiteks helitämber. Ka tema kasutab aga muusika analüüsis graafilist notatsiooni, toomaks näiteid mõningatest muusika aspektidest.

Võib küll olla mõeldav, et GG liikmed kasutasid muusikalist notatsiooni loominguprotsessis, et jagada üksteisega oma muusikalisi ideid või abivahendina laulude päheõppimisel, kuivõrd nt Kerry Minnear oli saanud klassikalise akadeemilise muusikahariduse.⁹ Küll aga pole graafiline notatsioon miski, mida GG oleks kunagi kirjastanud, ning ta ei ole ka peamiseks artefaktiks, millele ansambli loomingulised pingutused olid suunatud. Selleks võib pidada stuudioalbumit: sellele jäädvustatud laulude variandid ning nende variatsioonid *laiv*-ettekannetel. Peab märkima, et kontsert-variandid lauludest erinesid suuresti ilmselt praktiliste kaalutluste tõttu, kuivõrd GG kasutas stuudiot ära täiel määral, loomaks arranžeringuid, mida nende koosseis ei võimaldanud laval taasluua. Nõnda hindan just albumitel jäädvustatud kompositsioonide variante kui kõige enam läbimõeldud ning intentsionaalselt arranžeeritud versioone ansambli loomingust. See

⁹ http://www.blazemonger.com/GG/Kerry_Minnear_interview_in_Mojo

langeb ka kokku prevaleeriva arusaamaga tollel ajal, mille järgi oli just album ansambli tähtsaim loominguline väljund.

Analüüsides ansambli loomingut just selles kristalliseeritud esituse variandis, piiritlen ka teose mõiste selle töö kontekstis kitsamalt kui akadeemilisele muusikale suunatud analüüsides. Kuivõrd ansambli loomingus on fookuses just albumi formaat ning stuudios loodud seaded, siis vaatlengi laule kui teoseid just sellisena, nagu nad seal jäädvustatud on. Nattiez nimetaks seda vaid üheks võimalikuks esituseks, kuid mina – kirjaliku analüüsitava artefakti puudumise puhul – vaatlen teost justnimelt kui helikandjale salvestatud konfiguratsiooni ja kuidas see mõistetud on auditooriumi poolt. Julgeksin öelda, et kui neid lugusid hakkaksid teised artistid omas variandis esitama – *covereid* looma –, siis just albumile salvestatud variant on see, millele uus interpretatsioon peaks piisavalt vastama, et oleks ära tuntud kui sama teos. Sellises lähenemises on mul ka varasemaid pretsedente. Spicer ise on teinud sarnase väite, nimetades just albumile salvestatud teoste varianti *Genesise* puhul *Urtextiks*. Kogumikus „Analyzing Popular Music“ (Moore 2003) artiklis „Is Anybody Listening“ väidab Chris Kenneth kokkuvõtvalt, et mitmete musikoloogide lähenemises populaarmuusikale on teose helisalvestis peamiseks analüütiliseks ühikuks (Kenneth 2003: 199-200).

Kordan seega veel üle: teos ise siinkohal on muusika- ning sõnateksti kooseksisteerimine, kuna jutt käib vokaalmuusikast. Muusikateksti, mis on analüüsi peamiseks objektiks, vaatlen intertekstuaalses sfääris asetsevana ning uurin, kuidas neid tähenduslikult mõjutavad nendega kokku asetatud sõnatekstid. Notatsiooninäidete puhul, mida ma oma analüüsis edaspidi kasutan, peaks arvestama, et tegemist on transkriptsioonidega¹⁰, viitamaks ühele või teisele muusikalisele momendile, järgnevusele, kujundile või metafoorile. Kasutan neid seega illustreerivana: toon välja momente muusikas ilma täieliku redaktsioonita. Analüüsi sisuks on heliteos ning mitte selle graafiline kujutis, kuivõrd muusikavoolus eneses ei lähtu muusika esitus enamasti notatsioonist ning analüütiline staatus, mis sellel oleks klassikalise muusika traditsioonis pole relevantne.

¹⁰ Pean märkima, et noodinäidete puhul on palju abi redaktsioonidest, mis on saadaval GG mitteametlikul koduleheküljel http://www.blazemonger.com/GG/Sheet_music ning on enamuses kirja pandud kõige viljakama GG noodistaja, Phil Smithi poolt. Tegemist pole täielike partituuridega, kuid on piisavalt korrektsed, et nendest illustreerivaid näiteid kasutada.

2. METODOLOOGIA

Käesolevas peatükis selgitan seda, kuidas kavatsen läheneda ansambli Gentle Giant loomingule semiootilisest vaatenurgast ning saavutada arusaama tähenduslikest ühikutest ansambli laulude muusikas. Historiograafilises peatükis tõin näiteid mitmetest autoritest, kes vaatlevad sõna-teksti koosluse kaudu laule või progressiivroki teoseid. Küll aga puudub neil sageli eksplikatseeritud metodoloogia, mis vaatleks ka küsimust kuidas seosed muusika ja sõna vahel toimida võiksid. Siin loodan visandada sellele vastuse. Lisaks määratlesin historiograafilises peatükis juba ära, kuidas suhtestun oma uuritava objektide kogumi ning nende iseloomuga, suhtestades end eelnevate autoritega. Selgitan edaspidi siin peatükis, miks just „Sellega, kuidas muusikateksti mõistan, seondub ka muusikalise tähenduse problemaatika laiemalt. Nimelt näib muusikas puuduvat denotatiivne või referentsiaalne tähendus. Seega selgitan teises alapeatükis ka seda, miks väldin otseste referentide või kindlaksmääratud semantilise sisu otsimist ning lähenen tähendusele just nimelt sõnateksti ning muusikateksti suhet jälgides.

Loodan ära põhjendada, miks vaatlen laule nõnda: intertekstuaalselt, sellest hoolimata et fookus on just nimelt muusikasemiootikal ning mitte laulude sõnatekstide luulekeele või sotsioloogilise mõju analüüsil. Või teisiti sõnastatult: miks vaatlen muusikat kui programmilist, selle asemelt et analüüsida teda kui absoluut-muusikat, st tähenduslikku ainult iseenesest lähtuvalt ja puhtmusikaalsetest konstituentidest tulenevalt. Kolmandas alapeatükis vaatlen, mil moel muusika võiks olla seoses laulusõnade tähendusega: kuidas suudab ta sellele ekstramuusikalisele tekstile viidata. Peab mainima, et teatav historiograafiline element hiilib sisse ka siia peatükki, kuivõrd suhestan ning kohandan eelnevate teoreetikute lähenemisi, et jõuda enese analüüsimeetodini.

2.1. Lähenemine muusikalise tähenduse probleemile

Samamoodi kui käesolevale uurimusele eelnenud seminaritöös (Pihel 2013), milles vaatlesin ansambli muusikas leiduvaid tähendustasandeid väga üldiselt, lähtudes arranžeringutest, pillikoosseisude tonaalsusest ning nende seostest erinevate modaalsustega sõnatekstis, on ka siin fookuspunkt muusikal enesel ning eelduseks on vaade, et kuna see muusika esineb koos sõnatekstiga, siis on viljakas uurida, mil moel on ta viimase poolt tähenduslikult mõjutatud. Nagu eelnevalt mainitud, eristan teoses muusikateksti, mida uurin Monelle'i järgi kui intertekstuaalsel moel tähendust evivat. Tunnen aga vajadust selgitada lahti, miks pöördun Monelle'i ja Gasché dekonstruktivistliku definitsiooni juurde ning pean paremaks just intertekstuaalselt tähendustasandeid muusikas uurida. Võiks ju arvata, et ei saa välistada muusikalise süntaksi puhul teatavat iseseisvat tähendust, mis tuleneb puht muusikalistest konstituentidest. Kui minu huviks on just muusikasemiootika, siis kas võiks ka tema analüüsiga isolatsioonis piirduda? Kõneledes aga tähendusest abstraktses või absoluut-muusikas ilma mingi muusikavälise referendita ja kultuurikontekstita näib olevat problemaatiline, kuivõrd denotatiivne tähendus muusikasfääris on element, mis ei ole analoogne tavakeelega. Edaspidi vaatlengi lühidalt muusikalise signifikatsiooniga seotud probleeme ning asetan enda lähenemise nende konteksti.

Sellest kõneledes toetusin peamiselt taas Jean-Jacques Nattiez'le, kes kasutab märgist ja tähendusest rääkides peamiselt C.S. Peirce'i märgidefinitsiooni ning prantsuse analüütilise filosoofi G.-G. Grangeri tõlgendust sellest. Seal on rõhk interpretandi märgiosa rõhutamisel: idee, et see, mille eest märk seisab, on omakorda teine märk. Selle tulemusena moodustub lõpuks interpretantide lõputu ahel ning ühte märki on võimalik lõputult teisteks ümber tõlkida. Interpretantide ahela pea lõputu loomus on oluline aspekt muusikalise tähenduse juures. Seoses sellega toob Nattiez järmise näite, mille ta laenab Jean Molino'lt: ta kõneleb keelelistest salongimängudest 18ndast sajandist, milles luuakse kindla grammatilise propositsioonilause mudeli järgi absurdseid väiteid nagu: „*The toothbrush is to God as Verdi is to the Italians.*“

Nattiez väidab, et raske on öelda, nagu oleks sellelaadne väide täiesti mõttetu. Lisaks inglise keeles formuleeritud fraasiks olemisele on ta ka modelleeritud kui selge loogiline

propositsioon. Kuigi neli propositsiooni konkreetset osa (või selektsiooni teljel tehtud valikud, kasutades Jakobsoni terminoloogiat) – A suhe B-ga on ekvivalentne X-i suhtele Y-ga – on juhuslikud ning ei evi iseseisvalt denotatiivset tähendust või semantilist sisu, siis on ta siiski moodustatud teatud süntaksikareegleid järgides ning ühtlasi on sellest tulenevalt võimalik fraasile ka tähendusi omistada. Siinpuhul aga väidab Nattiez, et tähendus ei ole sellise näite puhul kirjeldatav mudeliga „saatja-sõnum-vastuvõtja“, milles vastuvõtja dekodeerib sõnumi sisu. Nõnda võtab ta tähenduse kirjeldamisel appi Peirce'i ning väidab, et see on: „tõlgenduslik interpretantide võrgu omistamine kindlale vormile“. (Nattiez 1990: 11) Konstruktsioon kutsub igale üksikule elemendile selles omistama suurt hulka erinevaid interpretante, et aru saada nende suhete ekvivalentsist. Seda paneb toime sõnumi vastuvõtja.

Siin on analoogia muusikaga selge, kuivõrd ka muusikas on selge „grammatika“ olemas, mis tuleneb kasutatava helisüsteemi süntaksist ning vormist. Tüüpiline meloodialõik sisaldab endas keskmisele lääne muusika peal üles kasvanud kuulajale analüütiliselt või intuiitiivselt tajutavat süntaksi. Võib kõneleda näiteks meloodialõigu ülesehitusest motiivide, fraaside ning lausete kaupa, mis tüüpiliselt korduvad või on paigutatud kindla loogika järgi. Lisaks järgib harmoonia kindlaid järgnevusreegleid, lubades mõningaid valikuid ning välistades teised liikumised (nagu liikumine dominandi funktsiooniga harmoonialt subdominandi funktsiooniga harmooniale) ning ka rõhutute ja rõhuliste osade vaheldumine rütmis on enamasti kõigile üheselt mõsitav. Teisalt ei ole nende mustrite konkreetne sisu (selektsiooniteljel tehtud valikud: konkreetne rütmikujund, meloodiafiguur) ise lahtiseletatav, kui otsida sellest denotatiivset tähendust või kindlat referenti.¹¹ Muusika ei ole Nattiez'i järgi ka võimeline iseseisvalt looma narratiive. Me ei saa teada, *kellest* meile kõneldakse. Narratiivi olemasolu saame järeldada vaid pealkirja või ekstramuusikalise tavakeelelise teksti järgi. Küll aga kutsub muusika üles leidma seoseid, „riputama“ enese külge tähendusi või narratiive looma. (Nattiez 1990: 128)

¹¹ Siin on relevantne siiski ära mainida ka R. Jakobsoni eristus introversiivse ja ekstraversiivse semioosi vahel, mitte toob välja ka Nattiez (Jakobson 1970). Esimese semioosi tüübi puhul toimub süsteemisisene viitamine: teatav konstituent ennetab teist, parallelismid loovad korrelatsioone. Muusikalised üksused viitavad seega üksteisele. Ekstraversiivsa semioosi viitaks ka sellisele olukorrale, kus süsteem viitab millelegi enesevälisele, kuid Jakobsoni sõnul on muusikas domineeriv just esimene tüüp. Sellise sisemise viitamise uurimine näib aga ebapiisav lähenemine GG puhul, kuivõrd nende muusikas on pigem kontrasteeruvad osad kui materiali arendus.

Ka Monelle jõuab umbkaudu sellisele järeldusele oma artiklis „The Absent Meaning of Music. (Monelle 2008) Selles artiklis väidab ta, et muusika puhul öeldakse sageli, et ta on „mitte-referentsiaalne“. Ta visandab referentsi mõiste läbi ajaloo Frege’st Ricoeur’ini. Lisaks leiab ta taas, et Peirce on muusikasemioosile (ja kunstile üldse) relevantsem, kuivõrd ta käsitleb ka märke, millel ei ole otseseid objekte, kuigi nad on interpreteeritavad, omavad interpretante ja nende ahelaid. Lõppeks jõuab Monelle prantsuse filosoofi Gilles Deleuze märgiteooriani, kes räägib tähendusest ja märgist kui millestki, mis meile mõjub korraga: meieni jõuab mingi materiaalne aisting, mis iseenesest on tähenduslik. Sellele järgneb intellektuaalne protsess, tähenduste omistamine. Tolle ideed on kaugel tavalisest dialektikast, kuid peab „olema valmis rändama nõnda kaugele, et aru saada muusikalisest tähendusest“. (Monelle 2008) Muusikamärk paneb meid mõtlema, sunnib interpreteerima, annab dünaamilise ja lõputu interpreteerimise võimaluse. Kirjeldamaks sellist ahelat, võtab Monelle kasutusele Deleuze’i metafoori risoomidest ja nende ahelast loogilise „puu“ struktuuri asemele. Binaarsete ning ühesuunaliste loogiliste ahelate asemel räägib ta lõpututest ning lõputult seotud ahelatest muusikalisest tähenduses. Taas jõuame intertekstuaalse tähenduse idee juurde, kus muusikale avaldab mõju kogu kontekst, milles ta viibib. Tähendust saab teosele lõputult juurde lisada, igasugune kirjutamine muusikast on interpretatiivne akt.

Seega ei näe Nattiez ja Monelle muusikas eneses otseselt denotatiivset tähendust. Nattiez’i järgi omistatakse interpretante muusikalisele grammatilisele ahelale juhuslikult, Monelle’i arvates toimub lõputu intertekstuaalne tähendustevõrk. Nattiez’i järgi on muusikalised fraasid formaalselt analüüsitavad ning kui ka tühjad intentsionaalsest („*Intended*“ – samas, 11) tähendusest, siis omavad nad sümboolset vormi, mida võib kirjeldada ja rekonstrueerida. Seda nimetab Nattiez poieetiliseks (ingl. k. „*poietic*“) tasandiks. Sellele lisab ta *aesteetilise* tasandi, milles kuulaja või auditoorium konstrueerib tähenduse kuulnud struktuurile, ning „jälje“ tasandi, milles sümboolne vorm on esitatud meile mingil viie klassikalise meelega tajutaval vormil. (Samas, 12-13)

Otsesest lahtikodeeritavast tähendusest mitte rääkides, väidaksin siiski, et tähendusvõrk, mida muusikale omistatakse, on tunduvalt vähem arbitraarne kui rääkida absoluut-muusika asemel sellistest heliteostest, millel on programmiline sisu: muusika, mis on läbi ooperi žanri seotud lavakujunduse visuaalse ning libreto sõnakunstilise tasandiga,

filmimuusika, mille olukord on sarnane, ning ka muusika, mis kõlab laulusõnadega koos. On vältimatu, et muusika omandab tähendusi vastavalt kultuurilistele ja tekstuaalsetele kontekstidele, millesse ta asetub. On võimalik intertekstuaalselt kindlaks teha, millises ruumis muusikatekst asetseb.

Lõpetuseks vaatleme veel autorit populaarmuusika musikoloogia vallast. Nimelt on sarnasele järeldusele jõudnud ka inglise populaarmuusika uurija ja ajakirja „*Popular Music*“ rajaja Richard Middleton. Ka tema visandab muusikasemantikat käsitlevas peatükis raamatust „*Studying Popular Music*“ (1990) muusikatähenduse probleemi, sarnaselt minule kõneleb ka tema laulude kontekstis. Ta väidab, et denotatiivsest tähendusest kõneldakse harva. Ta küll toob erandi: märgid, mida võiks Peirce'i järgi nimetada ikoonilisteks (näiteks otsesed looduslike helide imitatsioonid). Küll aga väidab ta, et sageli on arvatud, et muusikalise tähenduse ebamäärasust saab konkretiseerida, kui seda seostada laulude sõnadega. Ta lähtub kanada musikoloogist David Laing'ist, kes väidab, et laulu sõnad annavad meile võtme „inimuniversumisse, milles laul eksisteerib,“ ja et „muusikalised märgid võiksid kõige paremini olla verbaliseeritud metakeeles, mille mõisted viitavad sellele inim-universumile“. (Laing 1969: 99) Laulus võib muusika ning sõnade suhe fluktuuerida kahe äärmuse vahel: võib domineerida verbaalne aspekt muusika tähenduse üle, samas võib muusika anda ka verbaalsele uue tähenduse.

Võtaksin lõpetuseks eelneva kokku. Lähtusin muusikalise tähenduse probleemist kõneledes eelkõige Nattiez'ist ning Molino'st. Kumbki ei aktsepteeri muusika puhul denotatiivse tähenduse olemasolu või kindlaksmääratud ekstramuusikalist referenti muusikamärkide puhul. Nattiez kõneleb muusikalise tähenduse puhul tõlgenduslikust interpretantide võrgu omistamisest mingile süntagmale, kusjuures see omistamine ise on tõlgenduslik ning arbitraarne. Sarnaselt toob Molino esile „risoomide“ metafoori muusikalise tähenduse kirjeldamiseks, mis on iseenesest juba sarnane „võrgu“ metafoorile. Mõlemad kõnelevad muusika poolt tulenevast impulsist, kas talle narratiive omistada või teda interpreteerida. Molino järgi on muusikast kirjutamine alati tema interpreteerimine. Tähendusvõrk võib olla lõputu ning pidevalt lisanduv. Ilmselgelt kuulub sellesse võrku lisaks isiklikele interpretatiivsetele aktidele ka intertekstuaalsuse sfäär, kui luua seos tema esmamainitud artikliga. Nõnda arvestangi käesolevas analüüsis sellise muusikalise tähenduse problemaatikaga ning ühtlasi David Laing'i äsjaväljatoodud tsitaadiga, mille

kohaselt võiks olla just laulu sõnaline tekst võtmeks sellesse „inim-universumisse, milles laul eksisteerib“, siis on ehk selge, miks olen valinud intertekstuaalseks tähendusvõrgu lüliks valinud just laulude sõnateksti.

On veel jäänud vaadelda, mil moel siiski muusika saab „tähendada“ või „viidata“ sellele, mis on sõnalises „universumis“.

2.2. Mõistestik: muusikateksti intertekstuaalsed strateegiad

Olen nüüd esiteks visandanud viisi, kuidas mõistan analüüsitava objekti, ning seejärel vaadelnud muusikas leiduvaid tähenduse probleeme ning nendest tulenevalt selgitanud, miks lähenen muusikas tähenduse uurimisele just intertekstuaalselt seoses laulusõnadega. On jäänud veel üle selgitada, mil moel loodan ma leida seoseid laulu muusikateksti ning sõnateksti vahel manifesteeruvat. Kui muusika viitab intertekstuaalsel moel ekstramuusikalisele narratsioonile või kontseptidele, siis millised võimalused tal selle tegemiseks on?

Kuivõrd vaatlen muusikateksti intertekstuaalselt „tähendavana“, siis tundub põhjendatud intertekstuaalsete mehhanismide võtmemõistete, nagu „metafoor“, „allusioon“, „metonüümia“ kasutuselevõtt. Muusikaline metonüümia saab toimida ka sõnateksti ning muusikateksti vahel, juhul kui paralleelselt paigutatud muusikaline materjal saab seisma sõnalise materjali eest. See toimub eriti juhul, kui paralleelne esinemine on korratud. Allusioon toimiks peamiselt kahe muusikateksti vahel, kuivõrd tsiteerimised ning stilistilised võtted on kerge viis, kuidas nemad üksteisele viidata saavad. Seosed kahe erineva semiootilise süsteemi nagu loomulik keel ning muusika on aga selgitatavad minu arvates kõige enam metafoori mõiste abiga, kuivõrd selleks, et saaks toimuda nendevaheline viitamine, peavad kaks erinevat süsteemi laskuma sellesse, mida Lotman nimetaks „tinglikuks ekvivalentsiks“, kuivõrd võiks öelda, et sarnaselt diskreetsele ning kontinuaalsele, millest kõneleb Lotman, on ka muusika ning tavakeel otseselt tõlkimatud. Edaspidi keskendungi eelkõige sellele, kuidas mõistaksin „muusikalist metafoori“.

Mil moel aga saab siis viidata sellele, mis toimub mõnes teises semiootilises süsteemis, olles ise „mitte-referentsiaalne“ semioosi viis? Nägime juba eelnevas alapeatükis, et grammatilised ahelad, mida muusika loob, kutsuvad end mingil moel interpreteerima. Kui on ette antud ekstramuusikaline programm (praegusel juhul laulusõnad), siis kas nad võiksid mingil moel ka mittearbitraarselt või motiveeritult tähistada? Siin peab siiski appi võtma teatava süvatahenduse tasandi, mida muusika kui selline evida võiks.

Richard Middleton on teinud hea ülevaate muusikasemantika kohta käivatest vaadetest. Ta väidab, et muusika mitte-referentsiaalsest, abstraktselt ning ebaselgest tähendusest hoolimata on muusikalistel struktuuridel otsesed semantilised korrelatsioonid, mida võib mitmetel viisidel kontseptualiseerida. (Middleton 1990: 222) Selliseid muusika struktuurist tulenevaid selgeid semantilisi korrelatsioone nimetab Middleton „primaarseks tähistuseks“ ning ta vaatleb mitmeid erinevaid viise, kuidas seda võiks kontseptualiseerida. Ühelt poolt vaatleb ta Belgia musikoloogi Nicolas Ruwet'i järgi seda tasandit, kui siiski sellist, mis tuleneb kirjeldustest, mis muusikast on tehtud. Igasugune reaktsioon ning kirjeldus muusikast mõjutab sellisel juhul tema tähendust, muusikaline tähendus sõltub teda ümbritsevast diskursusest. Kahtlemata on ka käesolev töö sellisel juhul teataval määral tautoloogiline: analüütilise tõlgenduse kaudu omistan ka ise GG muusikale tähendust. Teisalt toob ta välja prantsuse filosoofi Michel Imberty vaate muusikalisele tähendusele, mis sarnaneb eelnevaga. Nimelt on tähendus verbaalne interpretatsioon muusikalisest *sensist*. Sõnadel on denotatsioonid, mis konnoteerivad seda *sensi* ilma otsese vahelülita. Selle puudumise tõttu on ka mitmed erinevad interpretatsioonid võimalikud.

Teisalt – ja huvitavamalt – loob ta aga seose muusika ning Claude Levi-Straussi müüdimudeliga, mida Levi-Strauss ka ise muusikaga võrrelnud on. (Samas, 222-23) Levi-Straussi jaoks on müüt nimelt mingi struktureeritud tähistajate süsteem. Sellisena kasutatakse müüti, et „kaardistada“ mõnda teist suhete süsteemi, samas kui ka konkreetsete tähistajate sisu pole selle koha pealt enam väga oluline: selleks on vaid nendevaheline suhe. Seega on müüdi sisuks „*reciprocal correspondence*“. Müüdi elementide ning koodide vahel selles on analooge mõne müüdivälise situatsiooniga ning seega võib neid pidada analoogseteks. Ka muusika on Middletoni sõnul müüdiga sarnane struktuur-semiootiline süsteem, milles on teatavad osised üksteisega mingites struktuursetes suhetes. Need suhted võivad olla analoogsed teistes teostes leiduvatega, aga võib-olla ka

muusikaväliste struktuuride või olukordadega. „Muusikalised mustrid ütlevad: nagu see noot on sellele noodile, nagu toonika on dominandile, tõus laskumisele, rõhuline löögiosa nõrgale (etc), nõnda on ka X-i suhe Y-le.“ (Samas, 223) Siinkohal märgiksin ära ka sarnasuse Nattiez'i näitega keelelistest salongimängudest, milles samuti oli oluline lause loogilis-propositsionaalne struktuur ja süntaktika ning sellesse vormi asetuvad sõnad ja nende denotatiivsed tähendused ei olnud olulised. Nõnda, järeldeb Middleton, kui otsime sellisest süsteemist „lõplikku tähendust“, siis leiame, et müüdid ja muusika tähistavad seda mõtlemist, millest nad tulenevad. Muusikalised struktuurid peegeldavad mõtlemise struktuure.

Sellisena mõistetult on muusikalised struktuurid tõesti aldid loomaks metafoore: korrespondentse olukordade vahel muusikas ning mõne teise struktuuri või olukorra vahel, mis minu hinnangul võib ka olla väljaspool muusikat, kuivõrd on piisav, et vastavus nende vahel oleks meie mõtlemisele hoomatav. Maaailma ning muusika taju on aga ilmselgelt tulenev sellesama aju tegevusest. Peab märkima, et kindlasti on selliste vastavuste tajumine suuresti kultuuri poolt vahendatud, kuivõrd assotsiatsioonid süsteemide vastavuse vahel ei pruugi olla universaalsed. Selle toob välja ka Middleton, kes rõhutab, et need assotsiatsioonid on kultuuriliselt vahendatud. Näiteks pole mõningates kultuurides tüüpilist kõrge-madal assotsiatsiooni pikema ning lühema lainepikkusega helikõrgusel.¹² (Samas, 225) Samas toob ta välja mitmed viisid, mil moel lääne muusikatraditsioonis on muusikalist tähendust üldiselt mõistetud. Ta arvab, et muusika sümboliseerib suuresti aja- ning ruumitaju. Rütmi abil tajume me aja möödumist, kusjuures rütmifiguurid võivad olla saabunud „õigel“ ajal, „hilja“ või „nihkes“. Helikõrgust tajume liikuvana „üles“ või „alla“ ning dünaamika pakub meile võimalust mõtlemaks heliallikast kui lähedal või kaugel. Tavaliseks võib sellest lähtuvalt pidada ka laialt kasutatud „kajaefekti“, kus ühte fraasi võidakse korrata valjema ning seejärel vaiksema dünaamikaga. Middleton läheb edasi ja lisab, et kergesti tulevad juurde sellistele ruumilis-ajalistele seostele ka emotsionaalsed konnotatsioonid. Kõrged helid on selged ning heledad. Emotsionaalsed konnotatsioonid lisanduvad harmooniale pinge-lõdvestuse mudeli järgi. Rütmiga assotsieeruvad kehalised liikumised: südametukse rütmid, kõndimise või jooksmise rütm,

¹² Eesti keeles pole pääsu juba mõistest „pitch“ rääkimisel kõrgusemetafoorist.

hingamine jne. Muusika loob tema sõnul seega sageli tajutavaid analoogiaid kehalis-motooriliste olukordadega.¹³

Lisaks visandab Nattiez sarnase tähendustasandi, kui kõneleb muusikalisest tähendusest enda raamatus. (Nattiez 1990: 103-104) Ta rõhutab küll muusika heterogeenset tähendusvälja kultuuri kontekstis, kuid kõneleb ka üldisemalt muusikaga seonduvatest assotsiatsioonidest. Need on igale kuulavale subjektile mingil määral erinevad, kuivõrd neid mõjutavad nende isiklikud kogemused. Ta viitab taas Molino teooriatele ning rõhutab bioloogilisi ning sotsio-kultuurilisi mõjutegureid. Ta mainib *konesteetilisi* ning *kinesteetilisi* elamusi muusikast. Esimene neist on emotsioon või mulje, mis tuleneb seestmistest mitte-spetsiifilistest reaktsioonidest muusikale. Kinesteetiline on seotud aga kehalise liikumise aistinguga, mida muusika võib tekitada. Ta rõhutab, et ei toimu opositsiooni kultuur-loodus: esimene ehitub teise poolt tulenenud tähendusprotsesside peale. Hiljem (Samas, 118-126) toob ta esile samu aspekte, mida Middletoni: muusikat tajume, esiteks, ajalisena. Rütmilised ning elemendid muusikas seonduvad žestidega: kehaliste liikumistega. Kehalised liikumised omakorda erinevate emotsioonidega. Ta mainib samuti „tõusvaid“ ning „laskuvaid“ figuure ning liikumist, mis loob „ruumi“. Kõrge-madal vastandus võimaldab suurt konnotatiivset ahelat, mis on tema arvates täidetud ka lääne muusiku jaoks automatiseeritud assotsiatsioonidega. Muusika kujutab seega objektide liikumist ja samuti tundeid, mida need liikumised tekitavad.

Eelmainitud ideedele sarnast mõtteliini on edasi arendanud Juha Ojala raamatus „Space in Musical Semiosis“. Selles soovib ta väita, et muusika on fundamentaalselt seotud meie maailma ruumiliste omadustega. (Ojala 2009: 1) Nõnda annab ta selgituse, mil moel „suhted“ muusikas seostuvad suhetega muusikavälises reaalsuses. Tema argument võtab üldjoontes järgmise kuju:

- mentaalsed fenomenid on ruumilis kehastatud (*spacially embodied*);
- muusika ja kompositsiooniprotsess on mentaalsed fenomenid;
- seega on ka nemad ruumis kehastunud. (Samas, 3)

¹³ Lisaks toob Middleton välja Imberty „intomeemide“ mõiste, kuivõrd ka kõnetooni ning muusikaliste meloodiate figuratsiooni vahel võib leida sarnasusi ning kuulajad interpreteerivad laulude meloodiaid neile teadaolevate intonatsiooniarhetüüpide kaudu. Siinpuhul, võiks vaielda, on tegemist juba ikooniliste sarnasustega kahe semiootilise süsteemi vahel. Ühtlasi puudutab see kõne ning muusika ontogeneesi temaatikat ning küsimust kas üks võis teisest tuleneda või oma arengus mõjutatud olla. Sellised küsimused on aga selle uurimustöö haardeulatusest väljas. Kui GG laulude puhul muutub relevantseks laulja intonatsioon, siis eeldan, et see on üleüldiselt mõistetav ekspressiivsuse tasand.

Muusikalised objektid või helisündmused loovad Ojala arvates virtuaalse maailma, mille eesmärgiks on mingi soovitud kogemuse esilekutsumine. Seda teeb see virtuaalne maailm korrespondentside ning metafooride abil: mingid olukorrad selles on sarnased situatsioonidega meie tavamaailmas ning selline ülekanne on tema jaoks võimalik just seetõttu, et mõlemad kogemused on ruumilise taju põhjal konstrueeritud. Siinpuhul on Ojala jaoks oluline George Lakoffi ja Mark Johnsoni kognitiivse metafoori teooria. (Ojala, 112, 213-220) Need autorid rõhutavad samuti ruumiliste suhete tähtsust meie mõttemaailma töötamisel ning väidavad, et keerukam mõtlemine baseerub lihtsamal ruumilisel interaktsioonil, millest konstrueeritakse metafoorid. Konfiguratsioonid muusikas (muusika kontseptuaalses ruumis) seega representeerivad oma seesmiste suhete kaudu mingitele teistele konfiguratsioonidele muusikavälises maailmas („igapäevase maailma“ kontseptuaalses ruumis). Sarnasused Levi-Straussi müüdi ideega seoses muusikaga, nii nagu seda kirjeldas Middleton, on ilmsed. Minu uurimistöö puhul on küsimus eelkõige sündmustes, ruumides ning konfiguratsioonides, mida maalivad meile GG laulude sõnad. See „inimuniversumi“ ruum, mille kaudu on ka muusikat mõistlik tähenduslikult kirjeldada.

Lõpetuseks on paslik märkida teooria ka ungari musikoloogilt, kes tegeles muusika ajaloo, teooria ja esteetikaga, József Ujfalussy'lt. Ta väidab, et muusikaline sündmus toimub süsteemis, mille loovad helid. Selles süsteemis ei oma individuaalsed muusikalised helid tähendust, küll aga on nad omavahel suhtes ja nõnda „saavad nad – teatud hetkel – objektide iseloomu sarnaseks“. (Ujfalussy 1962: 64) Muusikalise reaalsuse „objektiivsus“ on tema sõnul põhinev seega suhtel, mitte konstituentide immanentsel referentsiaalsel omadusel.

* * *

Nõnda näeme, et vaade, et muusika suudab refereerida mingite enesevälisele struktuursete korrespondentside abil, on ühes või teises sõnastuses ilmunud paljude teoreetikute ideedes. Peamiselt näib olevat sellised „olukorrad“ mõistetud läbi ruumiliste assotsiatsioonide. Lähtuaksin Ojalast öeldes, et muusika loob „kontseptuaalseid ruume“ ning seostub ka meie keha ruumilis-kineetilise dimensiooniga, loomaks primaarseid tähenduslikke metafoore. Ojala ei ole spetsifitseerinud, et tema teooria võiks olla viljakas just vokaalmuusika uurimises, samas leian, et tema metafoorimõiste jääks absoluutmuusika puhul kindla tähenduse eksplitseerimiseks ikka hämaraks: assotsiatsioonid, mis tekivad selliste

struktuuride tajumisel muusikas, pole kindlasti otseselt denoteerivad või automaatselt millelegi konkreetsele refereerivad. Samas, kui muusikaga on kultuuriruumis juba kõrvuti asetatud teise teksti fakt, nagu seda on laulu formaadis, siis on kuulajal ja analüütikul põhjust vaadelda neid kahte süsteemi või teksti seotuna ning otsida eelkirjeldatud struktuuride või „sarnaste situatsioonide“ puhul muusikasüsteemis ning tema välises süsteemis vastavusi. Edaspidi nimetaksingi selliseid struktuurseid korrespondentse muusikalisteks metafoorideks, nagu seda on teinud Ojala.

Elementide suhted, mida muusikas tajutakse olevat suhtes mingi muusikavälise reaalsusega, aktualiseerub kindlasti alles kuulaja teadvuses. Sellist äärmuslikku subjektiivsust vältimaks leiangi, et parim lähenemine on analüüsida GG muusikat sellele kõige lähemale asetatud teise semiootilise süsteemi valguses. Täpsustan veel, et analüüsi eesmärgiks on leida korrelatsiooni kasutatud muusikalistes metafoorides ning sõnade *sisus*: selles „inimuniversumis“ (nagu seda nimetaks Laing), mida sõnad meile kajastavad. Fookus pole sõnateksti foneetiliste ja süntaktiliste omaduste analüüsil

Minu huviorbiidis on muusikaline tekst ise ning selle omadused, mis võivad, kuid ei pruugi olla autori poolt tahtlikult sõnadega seotud olla selliste korrespondentse kaudu. Teisalt, kui, analüüsides ühe autori (või praegusel juhul autorite grupi) loomingut põhjalikult, kasutades järjepidevalt sama metodoloogilist lähenemist ning mõistestikku, leiab uurija pidevaid viiteid seostele sõnateksti ning muusikateksti vahel, siis võib järeldada sellest minu hinnangul ka intentsionaalse tähenduse olemasolu. Igal juhul teostan, Nattiezi lähenemise kohaselt, ühe interpretantide võrgu omistamise teatud vormile, kuid teen seda siin lähtudes intertekstuaalsest (või lausa intersemiootilisest) mõjutegurist, millega heliteos paralleelselt kõlab. Eesmärgiks on demonstreerida GG muusika programmilist iseloomu, seda et ta on mõjutatud ning kujundatud oma struktuuris ning tähenduses ekstramuusikalisest, siinpuhul laulusõnadest.

Peamiseks mõisteks, mille abil muusika seega minu arvates sõnatekstiga seonduda saab, on luua metafooride abil tinglikke ekvivalentse muusikahelide abstraktse ruumi suhete ning sõnade poolt kujutatud olukordade vahel. Metafoori rolli võib minu hinnangul kanda ükskõik milline muusikaline element. Harmonia ning selle poolt tekitatud pinge-lahenduse assotsiatsioonid helide omavahelise asetuse näol. Rütm võib olla relevantne näiteks liikumise ning erinevate liikumiskiiruste kujutamisel, kehalise ärevuse või rahu kujutamisel, helistikulised kaldumised võivad korrespondeeruda mingile modaalsuse

muutusele sõnade sisus. Muusikas võidakse soovida kujutada ka erinevaid aspekte sõnades leiduvast sisust: kaja ning ruumikas kõla võib kujutada suurt ruumi, milles toimub tegevus, arranžeringulised võtted ning meloodiate (GG kirjutas sageli polüfooniliselt) paigutus võivad märku anda tegelaste, arvamuste paljususest, kas ühtsusest või konfliktist ning segadusest. Sarnane struktuur, asetatuna kõrvuti teise sisuga sõnadele omandab kindlasti teistsuguse tähenduse. Kindlasti, lisaks sellele „primaarsele“ tähendustasandile, ei saa GG loomingus mööda vaadata ka viidetest teistele muusikateostele, -stiilidele ja ajastutele (allusioon), mille puhul võib rääkida ka juba kultuurilistest tähendustasanditest, ning seostest muusikaliste kujundite ning sõnade ajalises asetuses (metonüümia). (Siia ilmneb ka lisa, milles eksplitseerin taas nende mõistete sisu, historiograafia alusel)

2.3. Metafoorist, allusioonist ja metonüümiast muusikas: mõistete kasutus

Keskne termin on siinpuhul metafoor, mis nõuab minu hinnangul pikemat lahtiseletust. See käitleb endas aga teatavat ikoonilist sarnasust. Metafoori mõistet on kasutatud musikoloogias ning muusikalisest tähendusest kõneledes erinevatel viisidel ning väga palju. (Rodgers 2009: 152) Esimene „staadium“, kui kõneletakse metafoorist muusikas käitleb minu hinnangul peamiselt seda, kui fookuseks on metakeel, mille abil muusikat kirjeldame. Metafoorne arusaam ning kirjeldusviisid saavad siinpuhul rõhutatud. Taaskord rõhutatakse tüüpilisi kategooriaid, mille abil me muusikat kirjeldame: kõrgus, liikumine, emotsioon. Sellisel juhul on väidetud, et selliseid metafoorilisi kirjeldavaid mõisteid ei saa otseselt üle kanda muusikasse enesesse, kuivõrd muusikalistes helides enestes ei leidu muusikas päris emotsioone, liikumist või kõrgust (kui me just ei kõnele heli tegelikust tulenemisest kõrgemast füüsilisest punktist). Selle asemel peab neid mõistma kui esteetilisi hinnanguid ja kirjeldusi. (Zangwill 2014)

Sellise vaate kohaselt piiratakse metafoorimõiste kasutus muusika kohta käiva metakeele sfääriga. Väide, et muusikas „eneses“ selliseid kategooriaid ei ole, need kehtivad vaid kirjeldustes tema kohta on aga pigem ontoloogilise kaaluga, mis ei puutu siinse töö sfääri, kuivõrd minu huviorbiidis on muusikaline tähendus. Seega kõnelen siiski semioosist, sellest kuidas üks asi seisab kellegi jaoks millegi muu eest. Nõnda on

relevantne just see, kuidas muusikat kirjeldame ja seda mõistame. Lisaks on aga mitmed autorid läinud ka kaugemale, kui räägivad metafoorist muusikas. Zbikowski kirjeldab nõnda esiteks muusikalise analüüsi metafoorset loomust, sarnaselt eelnevalt kirjeldatule (Zbikowski 1998). Siinpuhul eristatakse muusika materiaalsest empiirilisest helist. Muusika on intentsionaalne konstrukt ning see väljendub tema järgi selle kaudu, kuidas me teda mõistame ning kirjeldame. Nõnda muutuvad relevantseks taas metafoorsed kategooriad. Sbikowski läheb aga sealt edasi ning väidab, et kognitiivsete teaduste uuringud kinnitavad, et metafoor on inim-arusaamale üks peamisi mõistmise viise, sarnaselt Ojalale mainides taas Lakoffi ja Johnsoni kognitiivse metafoori teooriat. Nõnda on metafoor siinpuhul enam kui lihtsalt kirjanduslik troop, vaid viis, kuidas kontseptualiseerida ühe valdkonna nähtuseid teises. Nõnda saab helilaine pikkus kaardistama vertikaalset dimensiooni ruumis. Näited toob ta veelgi kõneledes muusikalistest entiteetidest kui „elavatest organismidest“ või kui „ehitise osadest“. (Samas) Enamasti on selline metafoor taaskord ruumilise või kehalisena mõistetud. Nõnda on Michael Spitzer väitnud, et muusikalise metafoori puhul kontseptualiseerivad kuulajad muusikalist struktuuri seda metafooriliselt üle kandes füüsilise keha kogemusse (Spitzer, 2004: 4-5). Seda saab teha, kuivõrd muusikas toimivad suhete süsteemid, mis on kõrgelt struktureeritud. Seda struktuuri saab projitseerida ka teistesse valdkondadesse. (Samas, 12)

Metafoori mõistetakse muusikakse muusikas selliselt võttes referentsiaalsena. „Metafoorilised väljendused muusikas tulenevad assotsiatsioonidest muusikaliste elementide või kogemuste ning ekstra-muusikaliste referentide vahel“ (Takaoka 2011: 6). Seega on just metafoor selleks mõisteks, mille abil kontseptualiseerida muusikas referentsiaalset tähendust. Kuigi rõhutatud on ka, et sellised seosed on arbitraarsed, kultuuriliselt vahendatud ning erinevad ka subjektist olenevalt (Samas). Metafoori sisuks on seega analoogne kaardistamine või analoogid tähenduse vahel (kui jutt käib lingvistilisest metafoorist). Oluline on rõhutada, et kuivõrd analoogid, mida tüüpiliselt tajutakse, on vahendatud kultuuri poolt, siis on nad subjektiivsed. Sellisena on metafoor ka alati kahetiselt mõistetav. Stephen Krantz toob välja, et analoogseid olukordi, mida muusikas võib tunda on mitmeid. Muusika võib sarnaneda ühe sündmusega, aga ta võib sarnaneda ka mitmete teistega. Tema sõnul on probleem selles, et muusikal puudub otsene „otsene raam“, mida nimetaksin denotatiivseks tähenduseks. Kõige lähem variant sellele on tema sõnul pealkiri ning läbi selle mõistetuna saame ka vastavaid metafoore muusikas

tajuda, vähendada arbitraarsuse astet. Metafoore ise tuleks tema järgi mõista ikoonilisena, töötavana läbi sarnasuseprintsibi, kuigi, vaadeldes läbi erinevaid metafoori definitsioone jõuab ta selliste kirjeldusteni, mis pigem oleksid kirjeldatavad allusioonidena, nagu trompet, mis on seostatud võimu, kuninglikkuse ja sõjaväega. (Krantz, 1987: 352-357) Peab nentima, seega, et ühest mõistmist metafoori kohta seni ei ole.

Nõnda on seda terminit ka kritiseeritud. Krantz ise jõuab järeldusele absoluutsema väite suhtes „muusika on metafoor“, et see on vaid „metafooriliselt tõene“ (Samas 359). Ameerika etnomusikoloog Thomas Turino, kes on arendanud Peirce'i märgitüpoloogia kasutust muusikasemiootikas, on kritiseerinud metafoori mõsite kasutust kultuuriteadustes ja musikoloogias, kui liialt laialivalguvat ja ebaselget ning seega mõiste kaotanud oma kasulikkust (Turino, 1999: 227). Ta ise rõhutab ikoonide ning indeksite tähtsamat osakaalu muusikalises referentsis (Samas 228). Viidates tüüp-nähtustele, mida eelnevad autorid (vt nt Ojala) on kirjeldanud metafoorilisena, kasutaks tema ikooni mõistet: kõrgenev meloodiline figuur, kiirendus tempos mõjub ikoonilisena, kuivõrd ärritatud inimene räägiks samuti kõrgema häälega ning kiiremini. Ta toob välja kolm Peirce'i ikoonitüüpi: võrdpilt (ingl k *image*, diagramm, metaphor) Võrdpilti vaatleb ta kui „muusikalist „jälge“ või tsitaati, mis meenutab teist teost“. (Samas 227) Siinpuhul oleks allusioon minu arvates täpsem termin. Diagrammi denoteerib analoogseid situatsioone konstituentide vahel (suhe X-Y vahel on sama, mis suhe Z-B vahel). Metafoor on tema järgi aga lingvistiliste märkide kooslused, mis ei ole oma tähistatavatega ikooniliselt seotud oma objektidega ega üksteisega tekitavad mingi parallelismi märgiobjektide vahel. Indeksit vaatleb ta sellisena, mida nimetaksin siin töös allusiooniks. Muusika või muusikatüüp on seotud teatud kultuurilise referendiga, olles selles esinenud. Oluline on ajaline ja ruumiline seos.

Seega soovib Turino mõistestikku täpsustada: kontseptuaalsed metafoorid, mis seostavad analoogseid olukordi ning millest on kõnelenud minu poolt kõneldud autorid eelnevalt, oleks tema mõistes diagrammid, metafoori jätab ta lingvistilisse sfääri, kuivõrd muusikalistel konstituentidel enamasti ei ole „objekti“ samamoodi nagu keelemärkidel. Siiski näib veider tema soov metafoorimõiste muusika-analüüsist kaotada, defineerides selle vaid lingvistiliste märkide valda, kuivõrd kontseptuaalse metafoorina defineeritud ikooniline nähtus on mitmete autorite poolt juba suhteliselt piiritletud. Oluline sellisel juhul ongi rõhutada meie tähendusliku taju metafoorilisust üldisemalt, mis kehtib ka muusika

puhul. Kui jätta välja, et Turino defineerib metafoori kui lingvistiliste märkide pärusmaa, siis käib see Peirce'i puhul siiski ikoonilise suhte alla ning tuleneb situatsioonilistest analoogidest märkide vahel, mis ei ole oma objektiga ikooniliselt seotud. Diagrammi mõistega on siinpuhul kattumist. Ühtlasi leian, et muusikaliste konstituentide juures on otseselt ikoonilisi märke suhteliselt vähe. Nende konstituentide koosluse tulemusel saame hakata looma paralleele teiste olukordadega. GG muusikast rääkides ning eeldades, et see on seotud laulusõnadega, leiame ka olukorra, kus muusika kõneleb meile nendest olukordadest, mis on sõnade sisus. Seega on seondunud siinpuhul sõnade „objektid“ ning muusika tähendus. Leian, et sellise olukorra kirjeldamiseks on siiski loomulikum vabam mõiste metafoor, võrreldes diagrammiga. Ka metafoori kasutuse sobilikkusest on tehtud argumente, kuivõrd see võimaldab rääkida muusikalisest tähendusest läbi konstituentide analüüsi ning viisi, mil neid kontseptualiseerima ja mitte ainult läbi kultuuriliste indeksite ja allusioonide. (Spitzer 2004: 13-16)

* * *

Käesoleva töö keskeks mõisteks on metafoor. Et kaardistada kogu hulka kultuurilisi konnotatsioone GG muusika loomingus nõuaks eraldi tööd. Teisalt ei saa mitmetel juhtudel mööda tõsiasjast, et ansambli muusikas osaleb mitmeid erinevaid mehhanisme tähendusloomes ning paralleele loovate kujundite hulgas või kõrvuti on mitmetel juhtudel ka viited tähendussfääridele, mis tulenevad teistest kultuurivaldkondadest. See on oluline rõhutada kuivõrd ansambel ehitab oma muusikalise keele üles sidudes erinevate traditsioonide muusikalisi võtteid, nagu kaasaegsed progressiivroki voolus.

Allusiooni puhul kõneleme seega intertekstuaalsusest kahe muusikateose vahel. Mõistet vaadeldakse üldiselt kui mitte-otsest viitamist objektile või olukorrale mõnest teisest tööst või kontekstist (Abrams 1971). Erinevus tüüpolukorrast intertekstuaalsuse puhul on siin see, et teda mõistetakse peamiselt intentsioonilisena. Allusioonist rääkides viidatakse mitmetel puhkudel R.F. Thomase ning tema tüpoloogiale, kus ta eristab viite tüüpi allusiooni:

- Muuseas viitamine (*Casual reference*), mille puhul viidatakse varasemale juhtumile, kuid ilma spetsiifilise tähenduseta;
- Üksik viitamine (*Single Reference*), mille puhul palutakse lugejal meenutada viidatu eelnevat konteksti ning rakendada seda nüüd;
- Enesele viitamine (*Self Reference*);

- Korrektiivne allusioon (*Corrective Allusion*), mille puhul palutakse lugejal taas eelnevat konteksti meenutada, kuid originaalne tähendus ei näi sobivat;
- Mitmetine viitamine (*Multiple Reference*), mille puhul viidatakse korraga mitmetele allikatele. (Thomas 1986)

GG muusika ja progressiivroki puhul räägime sageli esimesest tüübist ning teisest tüübist. Peab nentima, et mitmetel puhkudel toimub varasema muusikatraditsiooni implementeerimine proge ansamblite muusikas mitte-tähenduslikuna, st seda tehakse peamiselt helikeele vürtsitamiseks. Huvitavad on aga loomulikult sellised juhtumid, mida kirjeldaks teine allusiooni tüüp. Sellisel juhul toimub muusikalises tähenduses nihe, kui arvestada mingeid omadusi, mida konnoteerib varasem stiil. Ühtlasi, lisaks otsestele tsitaatidele, viidatakse progressiivrokis sageli üldisemalt, sarnaselt viimasele Thomas'i poolt pakutud allusioonitüübile. Ka GG ei viita oma loomingus pea üldse konkreetsetele heliloojatele. Küll on aga sagedased võtted, mis konnoteerivad konkreetseid stiile. Seda tehes asub nende muusika ka ammutama erinevaid konnotatiivseid tähendusi selliste stiilidega seotud kultuuriväljadest.

Metonüümiast käesoleva töö kontekstis kõneledes räägin aga põhiliselt kahe semiootilise süsteemi, sõnateksti ning muusikateksti, vahel. Traditsionaalselt mõistetakse seda kui asendussuhtega nähtust, stiilis X tähendab Y't. Põhimõtteks on ühele entiteedile ligipääs teise kaudu. Oluliseks nende entiteetide kõrvusus kas reaalses maailmas või kontseptuaalselt. (Radden, Kövecses 1999: 18) Kõrvusus muusikateksti ning sõnateksti vahel loob tahes tahtmata juba ilma sarnasusprintsipiita uusi võimalusi tähenduse tekkeks. Eriti tugevalt väljendub selline suhe puhkudel, kus samad elemendid mõlemas süsteemis korduvad paralleelselt mitmel korral. Külgnvuse või kõrvususe kvaliteet on siinpuhul sarnane Peirce'i kirjeldusega indeksist. Rõhutada peab aga ka metonüümia puhul, et ei piisa ainult vaatest, et muusika tähendusse asetub või asendub sõnade tähendus: kokku võib rääkida ikkagi terviktähenduse täienemisest. (Samas, 19)

Ka allusioon ise, kui rääkida sellisest sündmusest stiilide vahel toetub oma tähenduslikkuses metonüümiale. Kasutades näiteks klavessiini rokkmuusika kontekstis mõjub ebatavalise tämbriga pill kindlasti märgilise tähendusega, olles asetatud sinna kui võõrkeha võrreldes tüüpilise 70ndate rokkmuusika pillikoosseisuga. Sellisena on juba pillikasutusse sisse kodeeritud allusioon minevikule ning teistsugusele muusikastiilile. See

aga tuleneb metonüümisest suhtest klavessiini kui pilli ning selle tüüp-repertuaarist, mis pärineb barokist ning varasemast muusikast.

3. ANALÜÜS

Eelnevalt olen kirjeldanud pretsedente, kuidas progressiivrokki on analüüsitud ning kuidas sageli on nendes lähenemistes rõhutatud ka muusika stilistilisi võtteid, mis loovad vastavusi sõnade ning muusikavormide vahel; kuidas on vaaldedud laulude analüüsimises olulise momendina sõnade ning muusika suhte eksplitseerimist ning kuidas on mõistlik muusikalist tähendust vaadelda mitte kui denotatiivset ja otseselt referentsiaalselt, vaid kui intertekstuaalselt ning kultuuri sfääris tekkivat. Seejärel vaatlesin mitmeid sarnaseid lähenemisi, mis vaatlesid muusika võimet tähendada luues kontseptuaalsete „olukordade“ vahel tinglikke sarnasusi. Seda nimetasin metafooriks ning järgnevalt jõuangi lõpuks konkreetselt *Gentle Giant*’i muusika analüüsile peamiselt läbi selle mõiste, vaadeldes struktuuriüksuseid muusikas, olgu siis nendeks harmoonia, meloodiline figuur ja joonis või arranžeringuline valik tekstuuris ja faktuuris või muud valikud teose formaalses struktuuris, nii nagu nad esinevad koos laulusõnadega. Iseseisvalt eksisteerides oleks neile tähenduse omistamine ehk arbitraarne, olles aga paigutatud kõrvuti teatud tavakeeletekstiga ei saa tähele panemata jätta nende seismist kujutavat iseloomu, olles ka metonüümiliselt seotud sõnatekstiga.

Nagu sissejuhatuses räägitud, vaatlen albumeid, mis valmisid aastatel 1970-77: neid, mida on peamiselt mõistatud kui progressiivroki stiili sisse mahtuvaid. Alapeatükid jaotan analüüsitavate albumite kaupa, materjalile lähenen kronoloogiliselt, kuivõrd tõenäoliselt ei ole ansambli loomingu piisavalt läbivaid ja sarnaselt kirjeldatavaid ühtseid metafoore, et kirjeldada nende ilmumist ansambli loomingu läbilõikes. Peab märkima, et selline analüütiline ja tõlgenduslik lähenemine on käesoleva ansambli loomingu arutades uudne ning käesolev töö ei pretendeerigi selle uurija seisukoha naturaliseerimisele. See tähendab: sinne töö on üks võimalik tõlgendus või tajumiseviis GG muusika puhul, mis ei ole kindlasti ainuõige. Tegemist ei ole pragmaatilise uuringuga, kuidas tajuvad GG

muusikat tähenduslikult suurem osa nende auditooriumist. Kuivõrd tavakuulajad ei eksplitseeri eelnevat metodoloogilist lähenemist muusika mõistmise ning nautimise käigus, siis peab arvestama siinse uurija positsiooni eripäraga, mis kätkeb endas rohkem detailset vaatlust ning sügavamad tõlgendamist mitmete elementide puhul. Kuivõrd aga seosed muusika- ning sõnateksti vahel on peamised momendid, millele soovin tähelepanu pöörata, siis saab järgnevat (üht võimalikku) tõlgenduslikku „lugemist“ GG muusikast ka tekstist lähtudes õigustada.

3.1. Näide debüütalbumilt

Alustada võik *Gentle Giant*'i muusika vaatlemist lihtsama ning varasema lauluga, milles pole ehk veel täielikult välja kujunenud nende tüüpiline helikeel. Selleks on neljas laul „*Isn't It Quiet and Cold?*“¹⁴ debüütalbumilt „*Gentle Giant*“ (1970). Siiski huvitavat momenti näeme juba muusikalises kujundamises sõnadega seoses ka lihtsate väljendusvahenditega, mida näeme selles loos. Sõnalisel tasandil on laulu sisuks suhteliselt otsekohene narratsioon esimeses isikus, mis kirjeldab kõnealuse jutustaja õist ning üksildast jalutuskäiku linnatänavatel.

„Isn't it quiet and cold walking all alone, alone?

Happened I missed the bus and found I had to walk, alone.“

Jalutuskäigu edenedes kirjeldatakse meile tänavate üldpilti, seda nii visuaalset kui helilist. Ühelt poolt näib tegemist olevat eelkõige hirmuäratava või kõheda liikumisega läbi tühjade linnatänavate, mille käigus juurdleb jutustaja, kas helid, mis ta kuuleb on tema enda sammude kajakad või mitte? Teisalt luuakse ka kontrast jutustaja üksildase ning külma kogemusi ja teiste inimeste vahel, kes kardinates sulgedes oma kodudes unne jäävad. Märgitud saab isegi tänavakass, kes „läheb koju puhkama“ ning teda ja peategelast ühendatakse sõnaga „*alone*“. Jutustaja jalutuskäiku saab juba verbaalse teksti tasandil

¹⁴ Nüüd ja edaspidi on lugeja huvides link analüüsitava laulu muusikaliste transkriptsioonide ning sõnade jaoks saadaval töö lisades. Lisade teises osas on ka link vabalt internetis leitavatele stuudiosalvestistele nendest lugudest

mõista kui metafoori tema üldisemast üksildusest. Tähelepanuväärne moment on minevikkuvaatlev stroof, kus peategelane meenutab aega, mil ta ei kõndinud üksi.

*I used to walk with someone else
I didn't seem to notice sights and sounds of the lonely street
I used to talk with someone else
Now the only answers are the calls of the night.*

Jutustus lõppeb lahtiselt koiduvalguse saabumisega, kuid rõhutatakse taas üle peamist sõnalist motiivi: „*Walking all alone*“.

Ka laulu muusikaline struktuur on, sarnaselt sõnade sisule, esialgsel vaatamisel suhteliselt otsekohene. Tekstuur on jaotatud GG hilisema muusikaga võrreldes väga otsekoheselt, kuivõrd pillide rollid on selgelt jaotatud saate- ning meloodiapillide funktsioone kandvateks. Peamiseks meloodiapillideks on viiul ning tšello, mis annavad loole sissejuhatuse ning segmenteerivad vaheosadega stroofe, lisades ka ise saatepillide funktsioonile vokaalesituse ajal. Peamiseks saatepillideks on aga basskitarr ning akustiline kitarr. Kui tšello ning viiul mõjuvad oma kromaatiliste käikudega ning enamasti konsoneerivates intervallides mängides eelkõige allusioonina klassikalisele muusikale (kuivõrd selline polüfooniline stiil ning üleüldse nende pillide kasutamine meloodiapillidena rokkmuusikas on ebatavaline), siis muusika harmooniline ja rütmiline plaan on eelkõige jazzmuusika sarnanemis konnoteerub ka linnaolustikuga. Enamik akorde on septakordid ning seda suuresti värvingu efekti mõttes. Neljaks jaotatud meetrumis toimub *swing*iv rütm: meetrumiosad jagatakse omakorda kolmeks ning *pianoforte* lisahääli tšello ning viiuli vahemängude ajal on eelkõige tuletatud *blues*-i idioomidest, mis on tähenduslik kuivõrd laulu võib kirjeldada kui kaebelaulu, milles laulja kirjeldab isiklikke hädasid karmis reaalsuses.

Lisaks allusioonidele näeme ka siin lihtsas helitekstuuris näeme aga valikulisi momente illustreerimaks laulu temaatikat. Jaotumine ühtlases tempos võrdseteks löökideks, mida saate- ning rütmipillid pidevalt rõhutavad loob selget „kõndimise“ kujundit, millele vastab ka valitud rahulik ning jalutav tempo. Sellele kõndimise taustale on asetatud meloodia, mida põhiliselt kannab vokaal, mida võiks kujutleda kui mõtteprotsesse, emotsionaalseid ning tunnetuslikke, mis toimuvad füüsilise tegevusega üheaegselt. GG kasutab harva nõnda püsivat loendavatesse löökidesse jaotatud saateharmoonia

artikuleerimist. Tõlgendus ja mõju jalutamisest tuleb siin seega esile. Muutused, mis sellise ühtlase saate foonil toimuvad on seega ka suhteliselt märgatavad, kuigi nad on suhteliselt väikesed.

Esimest muutust tajume kahe salmiosa vaheldumisel. Siin on muutus tajutav ka verbaalse teksti stroofis. Pikad ning peategelase tunnetuslikku, tegevusi ja soove väljendavad värsiread, mis lõppevad meloodia- ja sõnakordustega sõnal „*alone*“ asenduvad lühikeste, kahe ja kolmesilbiliste ridadega, mis lühendavad paratamatult ka muusikalist meloodiat, millega neid lauldakse. Ühtlasemad *legato* stiilis vokaalmeloodia fraasid asenduvad lühikeste motiivikestega, mis jätavad „tühja“ ruumi, mille käigus kuuleme vaid saatepillide ühtlast löökidel mängimist. See on kõnekas, arvestades, et muutus algab sõnadega „*What was that?*“, mille käigus jutustaja suunab oma (ja vastavalt ka meie, kuulajate) tähelepanu ümbritsevatele helidele. Selle käigus muutub ka saateharmoonia: ühtlaselt suhteliselt loogiliselt järgnenud akordiderida (g7, B7, E7, am, a7), milles on ka mõtteline edasimineku (kasvõi liikumine g-moll laadist a molli läbi tolle dominant septakordi E7-e), kui peategelane peatub erinevatel tundmustel ja mõtetel (nt „*Wished I lived near at hand although I live alone, alone*“) asendub ühtlaselt D bassil kõlava tertsi akordiga. Kaob laadivärving ning kompleksete septakordide kõla, alles jääb „tühjalt“ kõlav harmoonia. Selline tühjus ning paigalseis harmoonilises mõttes loob kõneka kujundi, kui peategelane oma vaikset ümbrust uurib ning leiab, et seal siiski ei ole helisid („*What was that?/Only me./Hear the echo of my feet.*“). Kui see struktuuriüksus kordub laulu teises pooles lisandub vokaalmeloodilistele motiividele muusikatekstis ka klahvpilli „kommentaariid“. Need on asetatud metonüümiliselt seekord „eksisteerivate“, mitte puuduolevate elementide juurde. Ridu „*Movement/By my feet/Paper wind across the street*“ punkteerides paigutuvad klahvpillide kommentaarid kui kõrjeldatud liikumise ja kujundi esitus muusikas.

Kahtlemata kõige tähelepandavam muusikaline metafoor paikneb aga laulu teises pooles kõrvuti ka eelnevalt kirjeldatud sõnateksti momendiga, kus jutustaja kirjeldab aega, mil ta ei kõndinud üksi. Siin võime näha muusikas suuri muutusi harmoonilises, helistikulises ning tekstuuriplaanis. Eelnev bemollidega helistike vahel liikuv järgnevus (C7-F7-B7-D7) jõuab lõppu D septakordi peale, mille oodatav lahendus oleks g moll kolmkõlla. Selle asemel jõuame aga hoopis duur helilaadi samal kolmkõlal ja ka järgnev osa (mis kõlab ridade „*I used to walk with someone else/ I didn't seem to notice*

sights and sounds of the lonely street“ taustaks) liigub läbi uue helistikulaadi, millesse moduleeriti klassikalises mõttes ettevalmistuseta. Sellele lisandub ka muutus tekstuuris: solistile lisanduvad taustaks nüüd neljahäälses koraalikus stiilis liikuvad suhteliselt kõrgelt lauldud taustavokaalid, mis annavad kogu sektsioonile hoopis teistsuguse ilme, kui varasemad sammuvast rütmis mängitud jazzilikud akordid kitarril.

Siinpuhul on relevantne taas välja tuua, et selliseid faktuurilisi vastandusi, mis siin küll suhteliselt tagasihoidlikult väljenduvad, vaatlesin ka oma seminaritöös. Eelnevat populaarmuusikaga seotud rütmilisemat faktuuri vastandatakse siin klassikalisema kõlaga vokaalarmooniate näol. Kusjuures ka sõnaline modaalsus muutub siinpuhul olevikus ja tegevusest kõnelevast minevikku vaatlevaks. Selline muutus justnimelt ajas tagasi vaadates on ansambli loomingu puhul seega tüüpiline.

Kogu kõnealune sektsioon kestab vaid ühe muusikalise perioodi: 8 takti. See on suhteliselt tüüpiline struktuuriline anomaalia sellise lihtsa struktuuriga populaarmuusika laulus, kus lisaks salmi ja refrääni vaheldumisele (refrääni otseselt siin laulus polegi, küll aga vahelduvad salmid ning tšello ja viiuli vahemäng) lisatakse kontraseeruv vaheosa. Siinpuhul on kontrast aga sujuvalt ka ühendatud ka muutusega sõnades. Ja sarnaselt nag sõnad jõuavad tagasi narratiivis olevikus leiduvale üksildasele tänavale, nõnda liigub ka harmoonilises plaanis vaheosa väga sujuvalt E noodilt moodustunud vähendatud kolmkõlale, mis tõlgendatakse lisatud C noodiga bassis peagi ümber C7 akordiks, jätkates eelneva järgnevuse kordamist. Selline modaalsuse ootamatu vahetus, kui sõnades toimub samavõrd järsk üleminek mälestustele ning samuti sujuv tagasiliikumine nii sõnades kui ka harmoonias olevikku mõjub väga tähendusriikka paralleelina. Helistike vastandamine mõjub siinkohal otseselt ka narratiivis ajalise vastandamisena. Duur helilaad ja taustavokaalid hõljuvad tänavapildi detailide kohal, andes teistsuguse perspektiivi ning kriipsutavad alla seda, mida peaksin laulu kõige sisukamaks momendiks: tähelepanekut, et õnnelikuna ning teisega koos mööda tänavat liikudes ei pannud jutustaja tähele selle nüansse ja detaile, nagu ta seda nüüd teeb, üksildase ja kurvana.

Nõnda näeme, et ka pealtnäha lihtsamad GG laulud peidavad endas lähemal vaatlusel mitmeid keerukaid momente sõna- ning muusikateksti omavahelises suhtes. Elemendid, mis ei mõjuks ehk iseseisvalt tähenduslikult (tersita akordid ühtlasel rütmil) muutuvad koosluses sõnatekstiga äärmiselt kõnekaks („tühjus“ võrreldes eelmise stroofiga).

3.2. Näited *Acquiring the Taste* albumilt

Olles demonstreerinud analüüsi viljakust ka lihtsamate muusikaliste näidete peal, nagu seda oli eelnev otsekohese struktuuri ja sisu ning lihtsakoelise tekstuuriga „*Isn't It Quiet and Cold?*“, saab liikuda GG loomingus kronoloogiliselt edasi. Nende teist albumit, *Acquiring The Taste*-i peetakse selliseks, kus bänd esmakordselt omanäolise helikeele ja stiili kodifitseeris. Selle albumiga koos ilmus ka GG tuntud nn manifest. Nõnda on sellel albumil kõlavad palad juba tunduvalt eksperimentaalsemad, keerukamate arranžeringutega ning helikeelega. Ka siin albumil, nagu ansambli loomingus üldse, on metafooride ja teiste tähendusmomentide kasutus irregulaarne. Valin seega mõned ilmekamad näited.

Acquiring The Taste (1971) albumi pealt pärinev laul *Black Cat* (must kass), mille pealkiri võtab ka kenasti kokku laulu sisu. Tegemist on deskriptiivse lauluga: karakterikirjeldusega, mis on ansambli loomingu läbilõikes ka neile tüüpiline. Tegemist on suhteliselt unikaalse looga GG repertuaaris, kuivõrd tegemist on ühe ainukese näitega väga otsesest muusikalisest ikoonist, mis taotleb kõlasarnasust välise referendiga, selle asemel, et luua struktuuraalseid analooge. Nimelt on terves loos on tajuda ikoonilisi viiteid kassi helidele. Seda kohe algusest taustana kõlav *wah-wah* efekt kitarril. Ka laulu vaheosas, kus kõlab keelpillikvartet on klasterakordidel ning vabalt kasutatud *glissando* efektidel taotlus imiteerida kassi kräunumist ning klasterakordide puhul lausa sisistamist. Kõige selgem efekt tuleb esile aga kompositsiooni viimases osas, kus vahelduvalt paremalt ning vasakult poolt kuuleme eriti ehedalt ja otseselt kassikräunumist järgi tegevat *wah-wah* efektiga glissandot elektrikitarril mis muusikale deskriptiivset iseloomu annab. Tuleks mainida, et pala temaatika siinpuhul on täidetud konnotatiivsete tähendustega: musta kassi kuju kui mitmeid kultuurilisi ning lausa mütoloogilisi tähendusi eviv nähtus mängib siin kindlasti rolli. Nõnda võiks muusikat lisaks tõlgendada ka teistes detailides konnotatiivsena: ebasümmeetriline 7/8 taktimõõt („luusiv“ rütm) põhiteema, mis liigub astmeliselt septakordi helisidpidi – hüpeldes ja mitte samm-sammult mööda helirida liikudes jne. Sellised lugemised oleksid aga ehk juba liialt liberaalsed ning praeguse töö mahu juures saab vaid ära tuua võimalikke tõlgendusvälju, mis jäävad siin töös puutumata.



Joonis 1. *Black Cat*'i põhimeloodia, mis liigub hüpetes tertside kaudu.

Eelmises näites oli näha juhtumit erakordselt puhtast helilisest ikoonist, mis püüab vastata helile päriselus, kuid sellisena on ta ka erandlik juhul GG muusikas. (Ainuke sama ehe näide oleks ehk albumi *In a Glass House* (1973) esimene lugu „*The Runaway*“, mis avaneb helidega klaasi purustamisest) Enamik muusikasse sissepõimitud metafoore nõuavad rohkem tõlgendust ning tähelepanelikku vaatlemist. Need võivad olla kasvõi helide esitamise viis, nagu palas *Edge of Twilight* samalt albumilt, kus abstraktset ning piiripeal unelaadset meeleolu antakse edasi pideva kajaefektiga, et rõhutada sõnades leiduvaid koode: „*haunting*“, „*trembling air*“, „*echoes*“, „*whispering*“, „*limbo*“ või kujundid, mille näite võib leida samast albumist laulust *The House, The Street, The Room*.

Selles laulus leiab sellele salmile järgnevat struktuurimoment, mis mõjub kogu ülejäänud loo faktuuri ning struktuuri arvesse võttes täiesti juhuslikult. Laul mida peamiselt iseloomustab kitarririff esiteks elektriliselt, seejärel akustilisel kitarril ning suhteliselt tüüpiline rokkmuusika rütm asendub väga järsku kammermuusikaliku tämbrite virrvarriga. Paari ebatavalist motiivi vahetavad enda vahel klaver, orel, kitarrid, viiulid, trompetid, klavessiin, plokkflööt, ksülofon. Kõik nad mängivaderinevates registrites ning üksteisest üle. Üldiselt tajume laulu sõnu ning muusikat jälgides esmalt selle agressiivset loomust, nii vokaalesituse kui ka helilise faktuuri baasil. Peamiseks motiivikandjaks on basskitarr ning elektrikitarr, loo teist poolt alustab pikk improvisatoorne kitarrisoolo (ajast 2.39 studiosalvestisel). Gary Greeni sellelaadsetes soolodes näeme GG-t ehk nende kõige agressiivsemas ja *heavy*-s võtmes ning seda punkteerivad veelgi tugevamalt ebatavalistes paralleelides liikuv vali Hammond orelil mängitud akordid, mis on omakorda töötlus pala alguses kuulnud riffist. Sellised faktuurivalikud on selged, kuivõrd laulusõnad kõnelevad kõneleja stagnatsioonist, vangistusest (ilmselt kujundlikust), segadusest ning valudest. („*My time is spent in chains and confusion in my head/ I keep my pains and swallow the harsh tears that I shed*“). Salmide lõpusas aga liigume läbi teistsuguste modaalsuste

(esimene ajahetkes 0.42) Akustiline kitarr ning klaver sisenevad, feminiinsema kõlaga vokaalharmoonid vahetavad välja Derek Shulmani agressiivse kõlaga vokaalid. Read, mis kõlavad kolme salmi lõpus on seotud unenäolisusega („*Awake in Sleep Together/In reverie together*“). Nõnda saab ka mõistetavaks kujund, mis metonüümiliselt neile järgneb.

Tähenduslikuna mõjub see unikaalne moment GG muusikalises repertuaaris, kuivõrd teda ei valmista eelnevas laulus miski ette peale salmi lõpus toimunud liikumise akustilisemale faktuurile. Sellise faktuurivaliku sagedane seotus mineviku, unenäolisuse või irreaalsusega on järeldus, millele jõudsin juba oma seminaritöös. Materjal kõnealuses veidras sektsioonis on aga tuletatud täiesti uutest motiividest. Kaob bass ning trumm, mis on seni palale andnud oma rütmilis-figuurilise põhja ning see asendub üksteisest „üle mängitud“ motiividega, polüfoonilise tekstuuriga. Sellele lisaks toimub pidev pillide vahetus, sealhulgas ka GG mängimiskompetentsis asuvad „ebatavalisemad pillid. Lõppeks mängib meile stuudiotöö vahendusel veider orkester.

Selgeks saab aga selle metafoorsus, kui võrrelda seda unenäo protsessiga, milles omavahel saavad seostatud erinevad ja seoseta motiivid katkendlikult ning segaselt. Äärmuslik vahelduvus pillitämbrate valikutes mõjub kujundlikult ning annab edasi unenäolist muljete paljusust, pidevalt konnoteerides kultuurilisi „mälestusi“ erinevate pillide kasutusest. Kogu sektsioon mõjub „lõhutud“ orkestrina, mis konnoteerib „minevikku“. Allusioon töötab siinpuhul kõrvuti metafooriga. Üldiselt on see sektsioon ka binaarselt vastandatud oma iseärasuses ülejäänud kompositsioonile. Paigutumine eelmainitud sõnade järele annab meile võtme, mille kaudu seda mõista. Nõnda mõjub kõnealune sektsioon mitte suvaliselt, nagu ehk muusika puhtformaalne analüüs teda peaks mõistma, vaid konkreetset teemat kujutavana ning tema iseloom on ka metafooriliselt sellele vastav.

29

Pno

Org.

Guit.

Guit.

Bass

Joonis 2. Näide „*The House, The Street, The Room*“ pala ebatavalisest sektsioonist. (Ajahetk: 1.50) Tuleks täheldada polüfoonilist tekstuuri: iga pill esitab erinevat teemat ning teevad seda üksteisest „üle mängides“. Nii meloodiad kui rütmid pole kattuvad. Motiive, mida näites näha, vahetavad omavahel 46 sekundi jooksul vähemalt 8 erinevat pilli, luues segase ilme. Pidev helitämbrite vaheldus on kujundlik ning

3.3. „*Schooldays*“

Liikudes kronoloogiliselt järgmise albumi – *Three Friends* (1972) – juurde leiame pala, mis kasutab väga meisterlikult ära kõiki tähendusloovaid üksusi, millest meil juttu on olnud: võttes abiks nii metafoori, allusiooni kui ka faktuurivahetuse, et muuta sõnadele komplementeerivalt tähenduslikuks ka muusika. Selleks on laul *Schooldays*, mis kõneleb lapsepõlvesõprade ühisest kooliajast ning lisaks sellele selle sõpruse katkemisest. Tähenduslikud on siin endiselt loomulikult ka faktuurilielemendid: kitarritooni ning vibrafoni valik mõjuvad viitena 50ndatel populaarmuusikas domineerinud jazzikõladele, mis saavad ka muusikastruktuuris selge allusiooni 6.10 ajahetkel algavas improvisatsioonilises sektsioonis. Selline muusika mõjub kahtlemata nostalgiliselt ansambliliikmetele, kelle lapsepõlv sellisesse perioodi jääb. Tuleb märkida, et

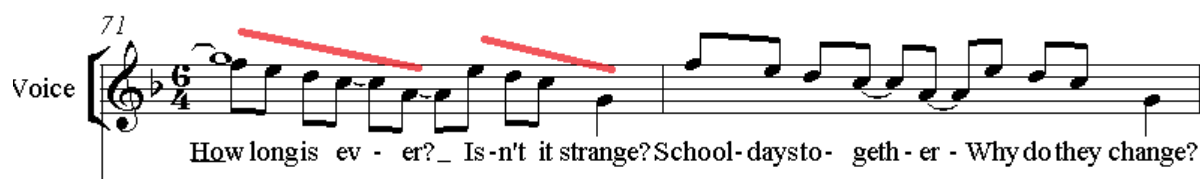
nostalgiaaotlusele käesoleva laulu puhul on ansambli liikmed ka ise viidanud.¹⁵ Palas on lisaks aga ka mitmeid metafoorilise momente, mis töötavad üldiste allusioonide põhjal.

Allusioonidest lähemalt kõneledes peaks märkima, et GG on väga harva, kui üldse, kasutanud seda elektrikitarritooni oma teistes kompositsioonides. Sissejuhatus lõppeb ka tüüpiliselt jazzilikult kõlava akordiga: fis moll kolmkõla, millel neljas aste bassis. Teisalt toimuvad viited lapsepõlvele lisaks faktuurilisele nostalgiale ka teistel tasanditel. Ühelt poolt on kompositsiooni üldmulje komplitseeritud. Rütmifiguurid on üldiselt kiired ning sünkopeeritud. Laulu vältel on korduvalt taktimõõdu vahetusi, kromaatilisi käike, struktuuriosade vastandusi ning modulatsioone. Teisalt mõjuvad selle taustal just eriti tähelepanuväärvalt „lihtsad“ muusikalised elemendid või „lihtsusele“ viitavad osised kompositsioonis. Juba korduv refräänilik meloodia põhisalmiosas mõjub lapselikult ning lihtsalt oma lühisuses ning pidevas kordustes ning ka teised meloodiad viitavad muusikale, mis suunatud eelkõige lastele, lõpetades isegi tüüpilise õrritava laulumeloodiaga. Sõnadele ei saa jätta tähelepanu pööramata: lühikesed deskriptiivsed värsiread, alati paaris, mida läbivad pidevad sise- ja lõppriimid.

3

Joonis 3 Näide pala *Schooldays* esimese salmi algusest. (Ajahetk: 0.48). Motiivid vokaaliosades asetsevad sünkopeeritult ning pole kohakuti. Rütmilist ebastabiilsust lisab veelgi vibrafoni varieeruv sisenemine igas taktis ning ka pulssi loovas elektrikitari- ning klahvpillipartiis on liigendajateks pidevalt erinevatele meetrumiosadele nihkuvad pausid. Selle taustal aga tuleb esile meloodiate eneste lihtsus: pidev kvindihüpe üles vokaalides, imitatsioonipritsiip ning ka korduva lihtsa meloodiajoonisega käigud teiste pillide partiides.

¹⁵ Vt Songfacts intervjuud Derek ja Ray Shulmaniga:
http://www.songfacts.com/blog/interviews/gentle_giant/



Joonis 4. Näide samast palast. Korduvast ning sarnase meloodiajoonisega fraasist, mis mõjub taaskord lihtsusele taotlevana. (Ajahetk: 1.33)



Joonis 5. Veel üks näide. (Ajahetk. 1.40) Selles meloodias loob elektrikitarr allusiooni populaarsele meloodiale lastelaulust „The Bear Went Over the Mountain“.

Lisaks mõjub ka tähenduslikult tõsiasi, et üks värss salmi algosas on jagatud kahe laulja vahel imitatsioonilistes motiivides. See tekitab tunde, et meiega kõnelevad justkui mitu dialoogis olevat sõpra. Teisalt loob pideb kajaefekt, tõsiasi, et värss on poolitatud kahe laulja vahel ning pidevate katkendlike rütmide ja motiivide nihe taktiosade vahel kujutluse mälestustest kui mitte-kontinuaalsest muljete segust. Seega on siin salmides metafoor mälestustest ja lapsepõlve lihtsusest seotud tihedalt allusioonidega lihtsatele ning korduvatele lastemeloodiatele. Võiks öelda, et metafoor tervikuna koosnebki sellistest allusioonidest. Tähelepanuta ei saa ka jätta kajaefekti, mida on ansambel valinud stuudios lisada vokaalidele, kui veel üks element, mis mõjub juba helikvaliteedi mõttes „minevikule“ viitavana ning kindlustab veelgi pala läbivat metafoori.

Veel üks suhteliselt selge metonüümiliselt kujundatud metafoor ilmneb laulu kahe peamise osa vahel: esimese salmi üleminek keskmisesse kontrasteeruvasse ossa, kus kiired ning lünklikud motiivid asenduvad ühtlase pulsiga mängitud, suurte akordidega klaveril. Tempo aeglustub palju ning ka meloodilised liinid venivad pikemaks. Kõla läheb palju suuremaks, kuivõrd klaver kõlab stuudiomiksis väga valjult ning teda komplementeerima sisenevad ka viiuliheliga Mellotron. Trummid kaovad mõneks ajaks hoopis ära.

13

Joonis 6. (Ajahetk: 2.48.) Üleminek kahe kontrasteeruva osa vahel. Vokaalis kõlab veel refräänilik meloodia salmist, klaver siseneb suurte akordidega ning uue rütmikontekstiga.

Vahetus mõjub puht-musikaalselt tähenduslikult, kuivõrd elementide vahel on kahes eri osas nõnda suur kontrast. Kui aga kõlavad taas laulusõnad ning saavad kujundiga metonüümiliselt kohakuti asetatud, saab ka selles sektsioonis leiduvad kujundid mitmekihiliste metafooridena selgemaks. Toon ära pikema lõigu sõnadest, kuivõrd muusikas on mitu elementi sellega vastavuses: „*Remember/Remember when we/Together/Went to the sea/Was it real or did we dream. The days of children gone/Seagull’s scream and pink ice cream and the deep blue sky/And the waves seem high<...>*“

Meri ning lained, mida mainitakse on püsiv taust sellele osale ka muusikas: pidevad poolenoodipikkused ühikud – suured akordid klaveril – mõjuvad selgelt mererütmi imiteeriva elemendina. Klaveri stuudiomiksis valjult kõlavad suured akordid koos viiulihelidega kujutavad suurt ruumi ja avarust. Lihtne motoorne korduv rütm mõjub eriti selgelt esilekerkivalt tänu eelnevale salmiosale, kus ühtegi sellist liikumist ei olnud. Lisaks on vokaalidele lisatud stuudios kaja- ning kauguseefekt, mis on GG repertuaaris juba korduvalt esinenud metonüümiliselt koos unenäo motiiviga sõnades. Esimene näide sellest pärineb ka nende omanimeliselt debüütalbumilt palaga *Alucard* (1970), mis algab sõnadega: „*Lying still/Am I dreaming?*“ ning sarnase kajaefektiga. Ka varasemalt mainitud palas *Edge of Twilight* (1971) on kajaefekt ja temaatika unenäolisusega seotud. Seega võib siinpuhul rääkida juba läbivast metafoorist, mis baseerub helimanipulatsioonil. Siinpuhul peab märkima ka ruumilist metafoori või otsest ruumimetafoori, mida loob kajaefekt. Sellest on kõnelenud ka teised autorid (Doyle 2006). See kõik tugevdab veelgi pilti avarast ruumist (rannast), mida muusika praegu loob. Ei saa mainimata jätta ka selle töö autori

siinpuhul võib-olla natuke subjektiivsemat tõlgendust: nimelt näib, et ka fraas „*Seagull's scream*“ on muusikas esindatud ajahetkel 4.31 sisenevas kajama pandud taustavokaalis. Kajakas on piisavalt oluline motiiv, et olla kajastatud ka selle konseptuaalse albumi kaanel koos talle nime andnud kolme sõbraga. Siin puhul võib aga tegemist olla liialt vaba tõlgendusega.

Võib seega kokku võtta kõik eelnevalt kõneldu ning iseloomustada pala tervikuna, pöörates ühtlasi tähelepanu ka suurematele ühikutele ning faktuurilisele analüüsile, et välja tuua pala narratiiv ning kuidas muusika komplementeerib librettot. Sissejuhatuses (kuni ajani 0.47) on tähenduslik vibrafoni ning *jazzkitarri* kasutamine, et luua allusioon autorite jaoks nostalgilisele muusikalistele helidele. Sellel järgneb, mida kutsuksin mälestuste virrvarriks lapsepõlvest, (ajavahemikus kuni 2.48) kus kajaefekt meloodiajaotumises kah laulja vahel (K. Minnear ning P. Shulman), pidevalt sünkopeeritud rütm ning omavahel nihkes väikesed meloodiamotiivid koos lihtsust taotlevate korduvate motiividega loovad üheltpoolt mitmeid allusioone lastemuusikale aga ka tervikuna keeruka metafoori lapsepõlvesüütusest ning lihtsusest, mälestuste helgusest, aga ka katkendlikkusest. Kõik meloodiad siin on „lapselikud“ ning korduvad, samas rütmid ning ka kompositsiooni kiirus on oma keerukusetasemelt muljetavaldav. Sellele aga vastandub pala keskmine osa pea kõiges: temaatika muutub raskemaks, emotsioonid rõhuvamaks kuid muusika hoopis lihtsustub. Meetrum jääb püsivalt 4/4 peale ning rütmid on lihtsad, tekstuur kujutab endast lihtsalt saadet ning meloodiat, kadunud on pidevalt nihkuvad rütmilis-meloodilised lisafiguurid. Siin loob muusika põhjaliku metafoori ruumist rannal, millest kõnelevad konseptuaalse albumi tegelased. Alates mere ühtlasest lainetavast liikumisest, ranna ja mere avarust silme ette manavate suurte akordidega kuni kajakate heli imiteeriva taustavokaalini.

See osa lõppeb ka laulu emotsionaalse kulminatsiooniga, kui vaheldumisi kõlavad suurendatud Des ning Ces kolmkõla, lisadissoneerivate helidega vokaalides ning moodustab ühes pala kõige harmooniliselt keerukama ning dissoneerivama momendi. Sellele järgneb rütmikas osa, milles juhthääleks on improvisatsioon vibrafonil. Nii improvisatoorsus (mis GG muusikas polegi liialt sage) kui klaver rütmipilliosas ja septakordi harmooniad loovad kõik taaskord allusiooni *jazzmuusikale* – pala narratiivi silmas pidades võib see vahelõik kujutada lüli nooruse ning järgnevate palade

täiskasvanuiga kirjeldavate narratiivide vahel. Pala lõpeb, väga tüüpiliselt GG'le, põhisalmiosa repriisiga ning seejärel kõlab ka sissejuhatus, nüüd juba lõpukoodana.

Seega on pala kõik elemendid ühendatud tervikuks, luues allusioone lastemuusikale, põimides kokku keeruka muusikaliste kujundite võrgu, et luua metafoor lapsepõlvelihtsusest ning sõprade lahkumineku traagikast. Teisalt evib muusika, sarnaselt sõnadele, teatavat narratiivsust segaste rütmide ning selgete rütmide, aeglase ning kiirete osade vaheldumisega. *Schooldays*'i puhul on tegemist eriti õnnestunud tervikliku teosega, milles iga element kajastab valitud temaatikat ning narratiivi.

3.4. „Knots“

„Knots“ (1972) on terve GG repertuaaris ainulaadne kompositsioon ja võib pidada üheks nende meeldejäävamaiks saavutuseks. Tegemist on neljanda palaga bändi neljandalt stuudioalbumilt, *Octopus*, mis esialgu oli ansambli poolt planeeritud kui kaheksast osast koosnev suurteos (*Octo-opus*), mis kirjeldaks igat ansambli liiget ning teda ümbritsevaid inimesi.¹⁶ Kuigi nad väidavad, et ehk vaid kolm pala kaheksast said lõppeks seda konsepti ka kajastama. Siiski iseloomustavad enamik palu sellel albumil karaktere (nagu trubaduure laulus „Raconteur Troubadour“ või ansambliga kaasaskäivaid transpordimehi palas „A Dogs Life“) või inimestevahelisi suhteid. Viimasesse kategooriasse kuulub ka „Knots“ ning on ehk kõige dissonantsem ning atonaalsem kõikidest GG loodud paladest, mis nad selle ajani välja andnud olid ning ka üks veidramaid oma arranžeringult. Nimelt domineerib kompositsiooni peamist osa vokaalmuusikalik lähenemine. Suure osa ajast laulab bänd *a capella* neljahäälset polüfoonilist laulu ning tegemist on esimesega sellistest kompositsioonidest GG repertuaaris. (Hiljem kordasid nad seda lähenemist paladel „*On Reflection*“ (1975) ning „*Design*“ (1976))

Analüüsides lühidalt pala ülesehitust tuleb täheldada, et ta on struktuurilt isegi lihtsam kui enamik teisi GG-i repertuaaris. Kompositsioonis on vaid kaks osa, mis selgelt eristuvad: dissonantne polüfooniline ja rütmiliselt keerukas sektsioon, mida saadab ka

¹⁶ Vt: Songfacts.com intervjuud GG liikmetega: http://www.songfacts.com/blog/interviews/gentle_giant/

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves, a treble staff and a bass staff, both in 12/8 time and D major. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 12/8 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note D5, an eighth note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. This is followed by a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The melody then descends: a quarter note C6, a quarter note B5, a quarter note A5, a quarter note G5, a quarter note F#5, a quarter note E5, a quarter note D5, and a quarter note C5. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 12/8 time signature. The bass line starts with a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F#3, and a quarter note G3. This is followed by a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, and a quarter note D4. The bass line then descends: a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F#3, a quarter note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The second measure continues the melody and bass line from the first measure, ending with a double bar line.

Dissonantsele (tinglikult „A“) salmiosale vastandub refrään („B“), kus vastandutakse polüfoonilisele, modernistlikule faktuurile taas rokkmuusikale tüüpilisemaid vormeleid. Sisenevad trummid, elektrikitarr ning basskitarr ning kõlab tertsides mööda septakordi liikuv meloodia. Vokaalosas säilib ka siin sektsioonis polüfoonilia, kuid rütmid selles on nüüd tunduvalt ühtlasemad. Ka harmoonia lihtsustub ning liikumine toimub suhteliselt selgelt d moll helistikus.

56

üldistavalt neid nähtuseid kirjeldavad: sõlmed („Knots“). Teisalt aga komplementeerib seda kindlasti ka muusika ülesehitus.

Täenduslik on minu arvates juba pindmisel tasandil kompositsiooni arranžeerimine. Inimestevahelist suhtlust illustreerib muusikas GG just polüfoonilise lauluga, kus omavahel ristuvad mitu reaalselt inimehäält. Teisalt, et illustreerida tupikuid, loogikavigu ning „sõlmi“ suhtluses, võetakse appi keerukas abstraktne muusikaline metafoor. Tuleb ära märkida, et tegemist on ühega vähestest paladest GG repertuaaris, mis on suures osas atonaalne. Lisaks sellele on kompositsioon äärmiselt dissonantne. Eelistatud intervall on tritoon, mis on ka üks ebakõnalisemaid. Sellele kõigele lisandub ka keerukas ning katkendlik rütmikasutus. 9/8 ning 12/8 taktimõõtudes tuuakse välja asümmeetriad ning mitmel korral lõhutakse väga järsult ühtlase pulsi tunnetus. Kõik see kokku teeb kompositsiooni A osa jälgimise väga keerukaks ning kuulamiskogemuse rokkabändi laulu kohta väga ebatavaliseks. Ka laulutekst on jaotatud erinevate häälte vahel erinevalt, luues siinpuhul allusiooni ehk ka mitmetekstilistele renessanssi ning keskaja motettidele. Üleüldse on ka bänd ise väljendanud käesoleva palaga taotlust luua „tänapäevane madrigal ning muusikaline pusle“ albumi ääremärkustes, seega on allusioon renessansi vokaalpolüfooniale taotluslik.

Tenor 1
All men in each man she can see she can see what ever -

Tenor 2
he can see she can't she can see she ev -

Tenor 3
All men in each man can see she can't she can see she can see what ev -

Bass
all he can - see she can - - see all

Joonis 8. Näide palast „Knots“ (ajahetk: 0.06) Iga noot on eraldatud pausiga, luues seega katkendliku üldmulje. Alguses paika pandud ühtlane pulss rõhutakse taktimõõduvahetusega ning ühe löögi kolmeks jaotumise väljatoomisega. Palju on sõnakordusi ning fraasidde kattuvusi, sõnades on eri häälte vahel väikeseid nihkeid. Dis noot ning A noot, mis häälte vahel vahetatakse moodustavad omavahel tritooni, ühe dissonantsematest intervallidest, viimases taktis kõlab ka sekund ning toimub kromaatilist liikumist.

Tenor

Tenor

Tenor

Bass

Piano

that she thinks he is hurt by making her feel guilty of

that she thinks he is hurt by making her feel guilty of

is hurt - ing her - by ma - king her feel guilty of

is hurt - ing her - by ma - king her feel guilty of

Joonis 9. Teine näide. (ajahetk 1.14) Tähelepanu väärivad vasturütmid ning tekstide suurem nihe ülemises ning alumises häältepaaris. Sagedaseks intervalliks hääldes on kvart, mida klassikalises polüfoonias peetakse teatud kontekstides ka dissonantseks.¹⁷ Instrumentaalsaade lisab veelgi rohkem vasturütme.

Seega on õnnestunud ansamblil ka muusikas ning sõnades ikooniliselt kujutada „sõlmede“ metafoori segadusest, manipulatsioonidest, lünkadest ning ebaloomingust, korduvatest, psühhoanalüütilistest mõttemallidest.

3.5. „Irooniline“ dissonants albumilt „*The Power and the Glory*“

Viimane teema, mida käesoleva uurimistöö kontekstis lühidalt vaatleksin, on materjal ansambli kuuenda stuudioalbumi pealt. Selleks on *The Power and The Glory* (1974). Tegemist on kriitikute sõnul ühega muusikaliselt raskeimatest ning dissonantsematest GG albumitest.¹⁸ Ka Geir Hasnes on väitnud, et kui GG harmoonia ei olnud liialt kompleksne, sarnanedes pigem neoklassitsistliku harmooniakeelega, siis pala siit albumilt „So Sincere“ toob ta välja just kui selliseid, mis kasutavad ka modernistlikke harmooniaid.¹⁹ Väidan, et see pole ansambli poolt ka nende palade librettot ning temaatikat arvestades mitte juhuslik valik.

¹⁷ Kvart intervalli kohta vt Alexander Sanchez-Behar, 2007

<http://books.google.ee/books?id=gV83PzqjhBkC&pg=PA49&lpg=PA49&dq=Perfect+fourth+in+polyphony>

¹⁸ <http://www.allmusic.com/album/the-power-and-the-glory-mw0000653352>

¹⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Gentle_Giant#Musical_style

Album kõneleb nimelt autokraatlikest valitsejatest, valitsuse korrupsioonist ning sellest, kuidas idealistlik reformija võib muutuda selliseks, kelle vastu ta esijalgu võitles. See toimub albumis, kui esimese loo „*Proclamation*“i sõnad, meloodia ning harmoonia naasevad kajana laulus „*Valedictory*“. Kuigi vahepeal arvati olevat leitud hea valitseja (nt laulus „*Aspirations*“: „*Be our guide, our light and way of life*“) , siis lõpuks jõutakse järeltulele – nagu on ka kuuenda laulu pealkiri – „*No Gods a Man*“. Sellises librettos kõlavad esimesed kaks laulu „*Proclamation*“ ja „*So Sincere*“ kui teatud stseeni. Esimeses räägib autokraatlik valitseja oma rahvaga ning teises kirjeldab teda jutustaja kolmandas isikus. Mõlemas palas on tajude selget irooniat selle suhtes, millest kõneldakse.

„*Proclamation*“is räägib valitseja oma rahvaga kõneldes selgelt läbi manipulatsioonide, ning orwelliliku „topeltnõuetlemise“. („*You may not have all you want or you need/all that you have has been due to my hand*“; „*The situation we are in at this time/neither a good one, nor is it so unblessed/it can change, it can stay the same*“; „*Unity's strenght and all must be as one*“) Totalitaarsete režiimide retoorika on selgelt äratuntav. Kui ka sõnadest võib mingil määral jääda ebaselgeks millise tonaalsusega meile seda teksti esitatakse või kuidas autorid sellesse suhtuvad, siis muusika võib seda küsimust meile mingil määral avada. Nimelt pole muusikatekst suurelt jaolt vastavuses selle temaatikaga, millest kõnelevad sõnad. Erutuskõne rahvale saadab vahelduvatest taktimõõtudes sünkopeeritud rütm ühtlase marsimõõdu asemel, mida võiks oodata. Pillideks on siinpuhul selgelt rokkmuusika standart ansambel, milles olulist osa mängib Minneari poolt mängitud elektriklaver. Tervikuna loob pala eelkõige allusiooni *funk* muusikale, mis kultuuriliselt kuidagi ei seostu valitsevat klassi illustreerima. Nõnda on kultuuriliste metonüümiate vahel siin teatav dissonants.



Joonis 10. Näide „*Proclamation*“-ist. Peamine elektriklaveririff. Mängustiil mõjub allusioonina *funk* muusikale, rütmid on pidevalt süngoobis.

Teisalt on tegemist ka väga dissonantse palaga, milles pingetõus ning kulminatsioon toimub läbi selliste harmooniate, mida Hasnes ilmselt pidas modernismi ilminguks GG muusikas. Pala hakkab viitama sellistele kultuurilistele muusikakoodidele, mida seostaksime justnimelt kõnet pidava valitseja tseremoniaalse sündmusega oma keskmises osas, kui kõlab sõna „*Hail!*“ (kiitus, tervitus). See sõna kõlab nimelt suure akordina taustakoori poolt laulduna, mis viitab pala alguses kõlanud heliefektile, mis meenutas suure rahvamassi aplodeerimist ning karjumist. Sõna ning selle esitusviis loovad efekti seega oodatud kontekstist. Iroonia tuleb aga eriti teravalt esile harmooniates, mis on valitud seda kajastama. Kui üleüldse pala nihkes olev muusikaliste kujundite valik (*funk* kui „madalama“ klassi muusika kajastamas valitseja kõnet) annab edasi teatavat irooniat, siis suured, fanfaari või rahva hüüdeid kajastavad, akordid, mis peaksid edasi andma rahva toetust, ühtsust ning entusiasmi on kõige dissoneerivamad kogu loos. Taaskord kuuleme suurendatud kolmkõlasid, GG harmoonilises repertuaaris üks dissonantsemaid valikuid.

212

Voice

Glo - ry's Way. Hail to Pow - er and to

Guit.

Pno

Bass

Joonis 11. Ajahetk 3.26. Sõnad „*Hail*“ ning „*Power*“ on illustreeritud suurendatud kolmkõladega, üks dissoneerivamate ja ebatavalistemat GG harmoonistes valikut.

Sarnast lähenemist on tajuda palas „*So Sincere*“. Siinpuhul kõneleb sõnatekst autokraatlikust valitsejast läbi kolmanda isiku. Jutustaja paistab valitsejat kiitvat, kuid ka nüüd on selge teatav irooniamoment, kuivõrd jutustaja räägib enesele pidevalt vastu. Lõppeks, topeltnõuetlemise tava kohaselt, väidetakse, et valitseja on siiras („*sincere*“) ka siis kui ollakse tunnistatud, et ta valetab. („*Lies, he only tells the truth, for he means it/means,*

not everything he says, eyes unseen/ but everything is... /So sincere“; „Yes, that is to say no“ etc) Ning sellise selge vasturääkivuse ning iroonia veelgi suuremaks esiletoomiseks on GG valinud muusikas seda kajastama ühed kõige atonaalsemad ning ebatavalisemad motiivid ning meloodiad nende repertuaaris. See laul loob ehk kõige selgema allusioone modernistlikule kammermuusikale, kasutades alguses ebatavalist pillidekoosseisu: viiul, saksofon, tšello.

Vocal 2nd time only

Voice

Hear, he'll do it all for you, you will.

Violin

sim.

Tenor Saxophone

sim.

Violoncello

pizzicato

Joonis 12. „So Sincere“ avataktid. Rütm jaguneb tavapärase 4/4 taktimõõdus kolmestesse gruppidesse, mis saab eriti rõhutatud trummide sisenedes. Saatepillid liiguvad üldiselt dissonantseid kooskõlasid luues. Tonaalne keskpunkt on olematu või pidevalt muutuv

Rütm on tavapärase taktimõõdus tavatult jaotatud ning lünklik. Rõhud paiknevat taktis irregulaarselt. Meloodias puudub tonaalne kese ning seega on selle suund ning intervallid etteaimamatud. Kõik see rõhutab ka sõnades enestes peituvaid ebaselguseid, vasturääkivusi ning illustreerib kõneleja kahetist loomust. Märkamata ei saa jätta ka sõnade paiknemist vokaali rütmis. Sõna *sincere* saab poolitatud, nii et esiteks kuuleme rõhutatult sipli „sin“ (ingl k „patt“). Nõnda loob muusikaline tervikpilt siin kõneka lisametafoori, mis tekstiga koos töötades teeb meile selgeks, milline suhtumine on autoritel kõneldavas. Nõnda näeme, et valikud kasutada albumis keerukamat, atonaalsemat helikeelt oli temaatiliselt tähenduslik, kuivõrd see aitas ansamblil ka muusikasse tuua iroonia metafoore.

* * *

Oleme niisiis vaadelnud mitmeid metafoore, mis GG loomingut läbivad, alustades esimese albumiga ning suhteliselt lihtsa lauluga, mis vormi ja tekstuuri otsekohesusest hoolimata sisaldas endas miteid momente, mis kattusid ning kinnistasid sõnalise teksti sisu ka muusikas. *Acquiring the Taste* albumi pealt nägime mitmeid erinevaid näiteid, alustades ka otseselt ikoonilistest märkidest laulus „*Black Cat*“, mis lisandusid üldisele meeleolule ja konkretiseerisid seost muusika- ning sõnateksti vahel. Sellele lisak vaatlesime segaduse metafoori laulus „*The House, The Street, The Room*“ ning ära mainitud sai ka ruumimetafoori kaja näol laulult „*Edge of Twilight*“.

Järnevalt, 1972 aasta albumilt, vaatlesime põhjalikumalt laulu „*Schooldays*“, milles ansambel loob juba keerukama tervikliku metafoori terve laulu sõnalise sisuk kohta, alustades mälestuste katkendlikust ning kajarohkest iseloomust, ranna ning mere-stseeni kujutamiseni muusikas ning sealt edasi. Keerukamate ning eksperimentaalsemate teosteni veelgi jõudsime *Octopus* (1972) albumil ilmunud lauluga *Knots* ning sealsete polüfooniliste vokaalseadetega loodud loogiliste tupiktänavate kujutamist muusikas ning 1974 aasta albumi *The Power And The Glory* muusikalise iroonia metafoor lõpetas meie senist vaatlust. Selles, loodan, illustreerisin dissonantsi ning tinglikult „dissoneerivate“ rütmide kasutust, mille abil ansambel ka juba sõnades leiduvat irooniat alla joonis.

Käesolevas analüüsis arvan seega olevat demonstreerinud, kuis GG loomingus võib edukalt vaadelda mitmeid „struktuurseid ekvivalentse“ sõnade ning muusika semantilise tasandi vahel. Laulud, mida vaatlesin võimaldasid muusikalisi kujundeid tõlgendada läbi sõnade tähenduse spektri päris edukalt. Selge näib mulle olevat tõsiasi, et puht formaalsete konstituentide kirjeldamine selle muusika puhul jääks liialt kitsaks. Element, mida ka mitmed autorid enne mind on toonitanud (Sheinbaum 2002).

KOKKUVÕTE

Käesolevas bakalaureusetöös vaatlesin Inglise progressiivroki ansambli Gentle Gianti loomingu. Eesmärk oli nende muusika semantiline analüüs läbi sõnateksti: tähenduslike konstituentide eristamine või kirjeldus, mil moel ansambel oma muusika kaudu tähistas. Lähenedes sellele probleemile vaatlesin viisi, mil progressiivset rokki on vaadeldud enne mind. Lisaks vaatlesin vokaalmuusika ning sõna- ja muusikateksti suhte problemaatikat. Näis, et just laulu vaatlemine kui tervikuna, koosnevana muusikast ning sõnatekstist, võiks olla seal esineva muusika peamiseks tähenduslikku impulssi andvaks faktoriks, kui arvesse võtta muusikasemantikas denotatiivse tähenduse puudumise probleemi.

Siiski visandasin töö metodoloogilises osas ka põhjalikumalt, miks tuleks vaadelda muusikateksti tähendust mitte iseseisvalt, vaid teiste paralleelselt asetatud tekstide võrgust. Nattiez'i muusikasemiooloogilise lähenemise kaudu kirjeldasin muusikalise referentsiaalse tähenduse problemaatikat ning tema järeldust, et muusika iseseisvalt on pigem enesereferentsiaalne ning kuigi on võimalik analüüsida selle süntaktilist korda, siis muusikaline tähendus näis olevat eelkõige interpretantide võrgu omistamine sellele seesiselt tähendusetule süntaksile.

Lisaks eelnevale lähtusin Raymond Monelle'i muusikateksti ja -tähenduse vaatlusest. Ta leidis, et muusikalisest tähendusest ei saa rääkida loogilise „puu“ metafoori abiga: pigem peab lähtuma risoomide või võrgu metafoorist, kuivõrd muusikalist teksti võiks kõige paremini mõista, kui tema tähendusest rääkida läbi intertekstuaalsuse. Ta asetseb kultuuris ning omandab oma tähenduse läbi tõlgenduste, kirjelduste ning teiste

kultuurinähtustega koos eksisteerides. Ta innustab meid enese külge tähendust omistama. Sarnase ideeni jõudis ka Nattiez, kirjeldades muusika omadust innustamaks meid, et tema külge interpretante ning narratiive riputada.

Lähtudes eelnevast muusikalise tähenduse probleemi puhul vaatlesin seejärel kuidas GG muusika võiks konkreetselt minu analüüsi puhul luua seoseid laulu sõnatekstiga: mil viisil oleks targem interpreteerida teda kui tähenduslikku seoses just laulusõnadega, millega ta kahtlemata on suurel määral seotud. Vastuse leidsin mitmete mõtlejate ideest, et muusikat tajume ruumilis-kineetiliste kategooriate põhjal. Seda mõtteliini on arendanud näiteks Juha Ojala, öeldes, et muusikatajumine on lõppeks ruumiline ning nõnda on ka muusikalised sündmused tajutud ruumilistena. Sellisena on nad võimelised looma ekvivalentse teiste sündmustega teistes kogemus-sfäärides. Selliseid ekvivalentse nimetab Ojala metafoorideks. Kuivõrd vaatlesin muusikateksti intertekstuaalsena oli metafoori mõiste minu jaoks ka relevantne ning nõnda toimus peamine analüüs just selle läbi. Sellele lisaks ei saanud tähelepanuta jätta muusikas allusioone, kuivõrd GG ehitab oma palu sageli üles viidates mitmetele erinevatele muusikatraditsioonidele. Lisaks on relevantne ka metonüümia mõiste.

Analüüsis eneses vaatlesin läbilõikes GG loomingut nende debüütalbumist kuni 1974 aasta albumini *The Power And The Glory*, ühesõnaga perioodist, mida peetakse iseloomulikuks nende progressiivroki helikeelele. Ma keskendusin iseloomulikumatele lauludele, milles oli tajuda holistlikku lähenemist nii teoste muusika kui ka sõnateksti pooles mingile teemale. Võib öelda, et teostas in „tõlgendusliku interpretantide võrgu omistamise kindlale vormile“ (Nattiez 1990: 11) Nõnda peab rõhutama, et käesoleva töö raames on tõlgendatud GG muusikat just läbi laulusõnade prisma. Seega on analüüsil kindel iseloom ning mõeldavad on ka teistsugused lähenemised. Teisalt aitas sõnateksti kaudu muusika vaatlemine just põhjendatult kirjeldada sealseid mõeldavaid tähenduslikke momente.

Eristasin üksikuid metafoore, nagu irooniline metafoor albumil „*The Power and the Glory*“ (1974) või muusikatekstile üldisemalt, kui ta lõi korrelatsioone sõnalise narratiiviga oma tervikus, nagu nt laulu „*Schooldays*“ puhul. Tegemist oli esialgse visandliku vaatlusega kujunditesse ning struktuursetesse ekvivalentsidesse, mille abil ansambel oma muusikateksti tähendusega laadinud on, seda just seoses sõnatekstiga. Töö mahu haardest jäi välja analüüsida kogu GG loomingut sellise pilguga: see oleks juba raamatupikkuse

monograafia ülessanne. Siiski õnnestus mul näidata, et GG muusikatekstide struktuursele formaalsele analüüsile lisaks tasuks ka jälgida korrelatsioone muusika ning sõnade semantilises vahekorras, kuivõrd muusika on aldis looma selliseid ahelaid, millele saaks just sõnade valguses teostada huvitava lugemise. Nõnda selgitas näiteks anomaalset struktuuriüksust laulus „*The House, The Street, The Room*“ (1971) just lähtumine sõnade sisust, mille puhul saab seda lugeda metafoorina unenäolisusest.

Lähtusin seda tehes metafoori mõistest, kuid analüüsi käigus selgus peagi, et tähtsaks elemendiks on ka allusioonid teistele muusikastiilidele, mis, eksisteerides metonüümiliselt teatud kultuurikontekstidega, võimaldavad ka teose siseselt tähendusvälja laiendust või ümberhinnangut. Tulevikus olekski mõeldav ka täpsem analüüs GG põhjalikest allusioonidest ning kuidas nende kasutus ja vastandus on sageli komponeerimise juures konstitueerivaks printsiibiks.

KASUTATUD KIRJANDUS

Abrams, M. H. 1971. *A Glossary of Literary Terms*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

Agawu, Kofi 2003. *The Challenge of Semiotics*. Kättesaadav: <https://www.yumpu.com/en/document/view/16166505/agawu-the-challenge-of-semiotics> 2014, May 25.

Arnold, Denis 1984. *Gesualdo*. London: British Broadcasting Corp.

Cotner, John S. 2002. Pink Floyd's „Careful With That Axe, Eugene“: Toward a Theory of Textural Rhythm in Early Progressive Rock. In: Holm-Hudson, Kevin. (ed.), *Progressive Rock Reconsidered*. London: Routledge, 65-90.

Covach, John 1997. Progressive Rock, „Close To The Edge“ and the Boundaries of Style. In: Covach John; Boone, Graeme M. (ed.), *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*. New York: Oxford University Press, 3-32.

Doyle, P. 2006. *Echo and Reverb: Fabricating Space in Popular Music Recording, 1900-1960*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Fornäs, Johan 1997. Text and Music Revisited. In: *Theory, Culture and Society* 14(3). London, 109-123. Kättesaadav: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:126634/FULLTEXT01.pdf> 2014, May 25.

Gasparov, B. M. 1969 = Гаспаров Б. М. Два пассажиона И.С.Баха: структура и семантика. In: *Sign System Studies* 4, Tartu. 43-82.

- Holm-Hudson, Kevin** 2002. A Promise Deferred: Multiply Directed Time and Thematic Transformation in Emerson, Lake and Palmers „Trilogy“. In: Holm-Hudson, Kevin. (ed.), *Progressive Rock Reconsidered*. London: Routledge, 111-121.
- Horst, Dirk von der** 2002. „Precarious Pleasures: Situating „Close To The Edge“ in Confilcting Male Desires In: Holm-Hudson, Kevin. (ed.), *Progressive Rock Reconsidered*, London: Routledge, 167-182.
- Jakobson, Roman** 1970. *Language in Relation to Other Communication Systems*.
- Krantz, Steven C.** 1987. Metaphor in Music. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 45– 4 (Summer): 351-360.
- Laing, David** 1969. *The Sounds of Our Time*. London: Sheed & Ward.
- Lippus, Urve** 1996 Structures and Symbols in Tormis’s Music: An Introduction to the „Estonian Ballads“. In: Tarasti (ed.), 1996 *Musical Semiotics in Growth*. Indiana University Press ISI The International Semiotics Institute, 483-498.
- Macan, Edward** 1997. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press.
- Martin, Bill** 1996. *Music of Yes: Structure and Vision in Progressive Rock*. Chicago and La Salle: Open Court Publishing.
- Martin, Bill** 1998. *Listening To The Future : The Time of Progressive Rock*. Open Court Publishing.
- Middleton, Richard** 1990. *Studying Popular Music*. Open University Press.
- Monelle, Raymond** 1996. What Is a Musical Text. In: Tarasti (ed.), *Musical Semiotics in Growth*. Indiana University Press ISI The International Semiotics Institute, 245-262.
- Monelle, Raymond** 2008. The Absent Meaning of Music. In: Tarasti ed. 2008 *A Sounding Of Signs: Modalities and Moments in Music, Culture and Philosophy*. International Semiotics Institute at Imatra, 67-89.
- Moore, Allan F.** 2001. *Rock, The Primary Text: Developing a Musicology of Rock*. Ashgate Publishing Company.
- Moore, Allan F.** 2009. *Analyzing Popular Music*. Cambridge University Press.

- Nattiez, Jean-Jacques** 1990. *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music*. Princeton University Press.
- Ojala, Juha** 2009. *Space in Musical Semiosis: An Abductive Theory of the Musical Composition Process* International Semiotics Institute at Imatra, Semiotic Society of Finland.
- Pihel, Karl Joosep** 2013. *Faktuur kui tähenduslik element Gentle Giant'i muusikas*. Tartu.
- Radden, Günter; Kövesces, Zoltan** 1999. Towards a Theory of Metonymy. In: Panther, Klaus-Uwe; Radden, Günther (ed.), *Metonymy in Language and Thought*. John Benjamins Publishing, 17-60.
- Rodgers, Stephen** 2009. *Form, Program and Metaphor in the Music of Berilios*. Cambridge University Press.
- Scher, Steven-Paul** 2004. *Word and Music Studies: Essays on Literature and Music (1967-2004)*. Rodopi Amsterdam – New York.
- Sheinbaum, John J.** 2002. Progressive Rock and the Inversion of Musical Values. In: Holm-Hudson, Kevin. (ed.), *Progressive Rock Reconsidered*. Routledge, 21-42.
- Sleepman, Willem Marie** 1996. The Analysis of a Holy Song. In: Tarasti (ed.), *Musical Semiotics in Growth*. Indiana University Press ISI The International Semiotics Institute, 389-406.
- Spicer, Mark** 2000. Large Scale Strategy and Compositional Design in the Music of Early Genesis. In: Everett, Walter (ed.), *Expression In Pop-Rock Music: A Collection of Critical and Analytical Essays*. New York: Garland Publishing, 313-334.
- Spitzer, Michael** 2004. *Metaphor and Musical Thought*. University of Chicago Press.
- Takaoka, Akira** 2011. *Metaphor and Methodological Foundations of Atonal Theory*. Kättesaadav <http://music.columbia.edu/~akira/papers/Metaphor.pdf> 2014, May 25.
- Thomas, R. F.** Virgil's Georgics and the art of Reference. In: *Harvard Studies of Classical Philology* 90. Harvard University Press, 171-198.
- Turino, Thomas** 1999. Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircean Semiotic Theory for Music. In: *Ethnomusicology* 43-2 (Spring-Summer). University of Illinois Press. Kättesaadav <http://www.jstor.org/stable/852734> 2014, May 25.

- Zangwill, Nick** 2014. *Music, Metaphor and the Aesthetic Concepts*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 72. Available <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/jaac.12042/pdf> , vřetud 28.05<?!>.
- Zbikowski, Lawrence M.** 1998. Metaphor and Music Theory: Reflection from Cognitive Science. In: *The Online Journal of the Society for Music Theory*. Available <http://www.mtosmt.org/issues/mto.98.4.1/mto.98.4.1.zbikowski.html>, 2014 May 28.

SUMMARY

In this paper I am interested in analyzing the music of the British progressive rock band *Gentle Giant* (1970-1980) from a music semiotics perspective. Progressive rock is known for its more complex use of musical vocabulary in comparison to most pop and rock music. As a result this allows for a greater amount of musical signification. Considering that most of the compositions of Gentle Giant are found in the form of songs, I posit that the ensemble approaches their creation in a holistic manner: both the lyrics and the music represent similar themes or events. This I have already demonstrated to a lesser degree in a previous paper in which I discuss the use of timbre in the compositions of the band and how different subject matter is correlated with either feminine (acoustic) or masculine (electric) timbres.

In the historiography I give a short summary of the characteristics of progressive rock and the important aspects as understood by different authors. I emphasize the importance of understanding it as a crossing of different musical styles, drawing from different cultural contexts. I outline a few analyses where the importance of viewing the music through the meaning of the lyrics, such as done by Holm-Hudson and Sheinbaum. I further describe some approaches that are relevant for my work in the field of vocal music studies in general. I also define the object of my analysis more clearly through a look at the ontology of the musical „work“ and the problems thereof. I view the studio recording as the primary analytical unit which I am interested in.

In the methodological chapter I discuss how to understand musical signification in general. I discuss the problem of music being an introversive semiotic system, that is

mainly self-referential and not denotative. As such I come to the conclusion that musical signification works through intertextuality: by existing in culture with other texts and specific contexts it comes to attain its meaning. It does so through the processes of allusion, metonymy and metaphor. Musical meaning is best described as a „web“ of associations and meanings, rather than a logical tree that leads from one sign to a specific referent. I spend some time describing the process of musical metaphor as it can be a vague term. Musical metaphor works by creating a perceived similarity of situation between musical constituents and extra-musical situations. These may be physical and spatial but also emotional and more abstract, as connotated by the physical dimensions. The work of Lakoff and Johnson with the theory of cognitive metaphor is especially relevant here and is applied by Juha Ojala, from whom I mainly derive the use of metaphor in music. To not reduce the analysis of this music to vague and unjustified interpretations, I try to seek out metaphors in relation to the lyrics of the songs.

Thus I analyze the studio recordings of the first six albums by Gentle Giant (1970-1974) which constitutes as examples of their early characteristic progressive rock writing. I interpret the music with regards to the lyrics and look for conceptual similarities, take into account allusions and with what types of lyrics certain musical events are parallel to. In doing this I also view the formal elements of the music and try to pinpoint which of these can be said to be involved in musical signification. So I highlight, for example, allusions to musical styles that would be nostalgic to the authors in the band and describe the complex metaphor for childhood in the song *Schooldays* (1971) or the use of dissonance in their sixth studio album *The Power and the Glory* (1974) as a metaphor for irony.

In this paper I have thus tried to illustrate with good examples that „reading“ the music of Gentle Giant through the lyrics of the songs is a fruitful approach as a purely formal analysis of them would be lacking. For example it gives us the key to understand the anomalous section from the song *The House, The Street, The Room* (1971) as a metaphor for being in a dreamlike state. I have analyzed only a few songs in the span of this work, but hopefully will have demonstrated the use of musical signification in relation to the lyrics, that permeates Gentle Giants work.

LISAD

Lisa 1

Allikad

Gentle Gianti albumi- ning kontsertsalvestuste põhjal tehtud transkriptsioonid internetis GG koduleheküljelt: http://www.blazemonger.com/GG/Sheet_music (07.12.2013).

Sõnad GG koduleheküljelt:

http://www.blazemonger.com/GG/Category:Original_12_albums (07.12.2013).

Lisa 2

GG salvestused

Analüüsitud või nätienä toodud laulude studiosalvestused internetist, töös ilmumise järjekorras:

Isn't It Quiet And Cold? (1970) <https://www.youtube.com/watch?v=6ZqsIe6TpKA>

Black Cat (1971) <https://www.youtube.com/watch?v=f7MGLKso3d4>

Edge of Twilight (1971) <https://www.youtube.com/watch?v=fOwdAXNqoEE>

The House, The Street, The Room (1971)
<https://www.youtube.com/watch?v=TN7UK0leK0Q>

Schooldays (1971) <https://www.youtube.com/watch?v=4-MdA0LPXj0>

Knots (1972) <https://www.youtube.com/watch?v=yUpREizsftU>

Proclamation (1974) https://www.youtube.com/watch?v=jEFO_i8iUWY

So Sincere (1974) <https://www.youtube.com/watch?v=NLWvj6VyYGg>

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, _____ Karl Joosep Pihel _____,
(*autori nimi*)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose
Metafoor Gentle Giant'i muusikas,
(*lõputöö pealkiri*)

Mille juhendaja on _____ Irina Avramets _____,
(*juhendaja nimi*)

- 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
 - 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
 3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus/Tallinnas/Narvas/Pärnus/Viljandis, **pp.kk.aaaa**